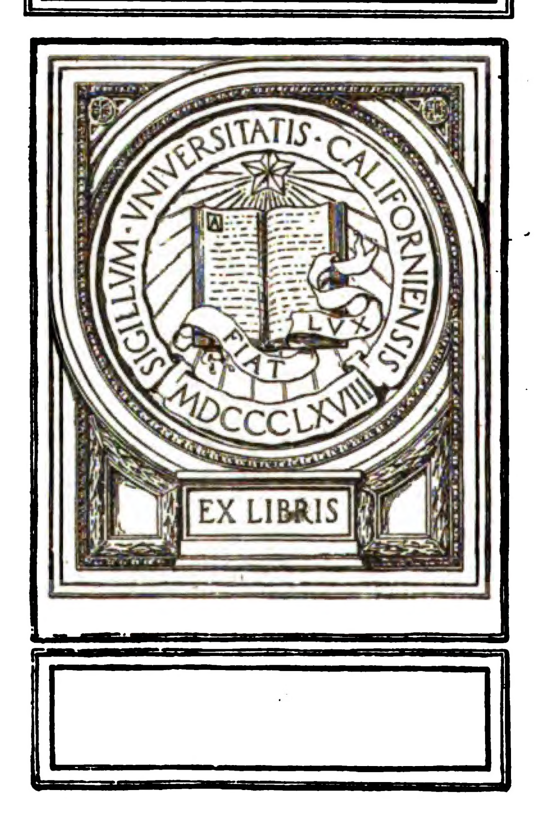
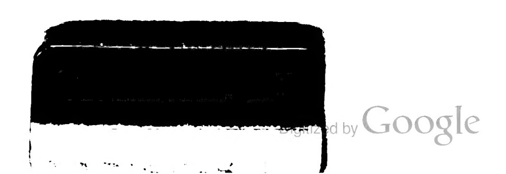

SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS





FRANCISCO DE P. VALLADAR

HISTORIA DEL ARTE

ESCULTURA * PINTURA

Antonio J. Bastinos, editor.



HISTORIA DEL ARTE

POR

D. FRANCISCO DE P. VALLADAR



PROTOHISTORIA · ARQUITECTURA

ESCULTURA · PINTURA



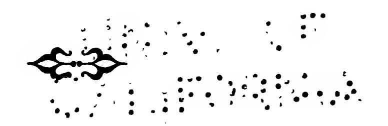
ESCULTURA



PINTURA



Obra ilustrada con 333 grabados.



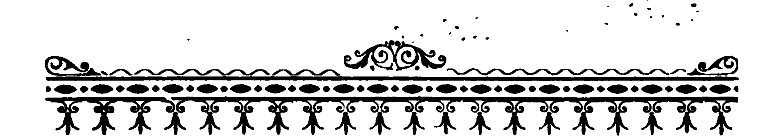
BARCELONA
LIBRERÍA DE ANTONIO J. BASTINOS, EDITOR
CALLES DE PELAYO, 52 Y CONCEJO DE CIENTO, 306
1896

Antonio J.
BASTINOS.
Editor.

J. C. Cabrian.

Imprenta de Jaime Jepús, Notariado. 9, Teléfono 151.—BARCELONA


ESCULTURA
VELAZQUEZ
PINTURA



ESCULTURA

LA ESCULTURA EN LA ANTIGÜEDAD

LIBRO PRIMERO

La antigüedad en el Oriente.

I

La Escultura.—Lugar que ocupa entre las artes *ópticas* —División de la Escultura en *estatuaria y escultura ornamental.*—Origen de la Escultura.—Concepto filosófico, histórico y técnico de este arte.—División de este período en tres agrupaciones.

Corresponde á la Escultura, el segundo lugar en el grupo de las *artes ópticas;* el estudio de la Protohistoria lo revela así, y en buena crítica no puede admitirse para este arte otro orden cronológico, pues aunque la Escultura y la Arquitectura pertenecen á las artes del

diseño, el hombre primitivo no practicó la Arquitectura artística, sino la puramente mecánica, arrimando unas á otras las piedras ó los árboles con que formó su primer albergue; y en cambio, trató, modelando la vasija de barro con que, en sustitución de la mano, había de recoger el agua para apagar la sed, y rayando en piedras blandas ó tierra húmeda, de representar formas de la naturaleza que le rodeaba.

La etimología de la palabra ESCULTURA confirma también el significado y origen de este arte. ESCULTURA (en latín *sculptura*, de *sculptus*, esculpido), es el arte de modelar, vaciar, fundir, esculpir y entallar, correspondiendo á estas amplias clasificaciones, no sólo la ESCULTURA en sus grados más superiores (estatuaria, relieves, etc.), sino también grupos muy numerosos é importantes de las artes suntuarias, que precedieron en su desarrollo histórico á aquella.

Aunque, por extension, se dice, en general, *artes plásticas* á todo arte que tiene su origen en la forma, á las artes gráficas ó del dibujo, la verdadera *arte plástica* (1) es la ESCULTURA: «la imitación de los objetos visibles figurados, no solamente en materias duras con el cincel y el buril, sino también en materias blandas por medio de la presión, y en metales por medio de la fundición.» (CASTELLANOS, *Arqueol.* part. III, cap. II).

Divídese la ESCULTURA, en *estatuaria* (del latín *statuaria ars*-arte estatuaria) ó imitación de las formas humanas y representación de creaciones subjetivas, de seres espirituales,—y en *escultura ornamental*, ó composición

---

(1) «Arte de plasmar ó formar las figuras de yeso.»—Derívase la palabra *Plástica* del griego *plásma* (formación) *plássein* (figurar, hacer ó formar alguna cosa). Los griegos daban el nombre de *plástica* á todos los ramos de la escultura, desde los sencillos vasos del alfarero hasta la estátua y el relieve. Como ya se ha dicho, *artes plásticas* son todas las que engendra la forma (BARCIA, art.° *plasma, plasmar* y *plástico*.—ADELINE, *Vocab. de térm. de arte*.—CASTELLANOS, *Arqueol.* Tercera parte).

empleada como adorno y complemento de una obra artística.

Asegura Plinio, que la *Plástica* precedió al arte de hacer estátuas; y esta verdad, inconcusa hoy después de los estudios de Arqueología protohistórica, fué antes objeto de discusión, fundada en especiosos argumentos, puesto que el sentido etimológico de la palabra explica perfectamente que en Grecia se entendía por *plástica* desde los sencillos vasos del alfarero (origen del arte escultural) hasta la estatua y el relieve.

A Grecia, ha querido concedérsele el honor de la invención de la ESCULTURA, mas esta es una de las fantásticas leyendas que anublan la historia de la Humanidad. Antes que la hija del alfarero Dibutades modelara en arcilla la cabeza de su amante Polemon (1); antes que poderoso cincel esculpiera las gigantescas esfinges del Egipto y los colosos de la India y la Asiria; antes que los pueblos de las edades históricas se sirvieran del barro, de la piedra y la madera para copiar á su modo las formas humanas, el hombre de los tiempos protohistóricos imprimió en las toscas vasijas y armas que principió á construir, las informes ideas de las artes del dibujo, la vaga é indeterminada noción del arte de esculpir.

---

(1) El alfarero de Sycione, Dibutades, fué según unos el inventor de la escultura estatuaria, porque rellenó con arcilla los contornos de la sombra de Polemon, dibujada en la pared por la hija del artista; según otros, la misma hija de Dibutades fué la que modeló el busto de Polemon, su amante. Plinio opina que este arte se produjo en la isla de Samos por Teodoro y Rheco; y serían inacababies las leyendas y mitos referentes á la invención de la estatuaria.—TAINE, en su libro *El arte en Grecia*, cuenta del siguiente modo el origen de la escultura griega, consignando como base de su teoría, que «para hacer al hombre de marmol ó de bronce, hicieron, en primer lugar, el hombre viviente».....—Hacia el 689, Butades de Sicyone tuvo la idea de modelar y de cocer al fuego figuras de arcilla, lo que le sugirió el pensamiento de adornar con mascarones los techos. En la misma epoca, Rhoikos y Theodoros de Samos, encuentran el medio de vaciar el bronce en un molde. En 650, Melas de Chío hace las primeras estátuas de marmol». ... (Páginas 180 y 181).



Nuestros libros sagrados, hablan también con grande elogio de la ESCULTURA, según puede verse en el *Génesis* (31, 19 y 30) y en el *Deuteronomio* (29, 16 y 17); pero desde luego hay que admitir que la *estatuaria* no llegó en ningún pueblo á la perfección que en Grecia. Los colosales fragmentos de estátuas asirias, egipcias, indias y persas revelan un arte titánico, en que la fuerza es la expresión del sentimiento estético de aquellos estatuarios. En Grecia, el escultor copió la realidad, ó mejor dicho, reunió en su obra de mármol lo más perfecto de cuanto había estudiado en distintos seres, la belleza real y objetiva, las perfecciones que prometía Aristófanes al joven que siguiera sus consejos: «Tendrás siempre el pecho lleno, blanca la piel, anchas las espaldas, grandes las piernas... vivirás bello y floreciente en las palestras; irás á la Academia á ponerte á la sombra de los olivos sagrados, con una corona de juncos y flores en la cabeza, con un discreto amigo de tu elección, perfumado por el buen olor del smilax y del álamo lleno de brotes, gozando de la primavera cuando murmura el plátano después del olmo...» (Cita de TAINE en *El arte en Grecia*, págs. 169 y 170).

Sin aducir mayor suma de datos, puede demostrarse cumplidamente que la estatuaria griega corresponde perfectamente á la cultura del pueblo que la produjo, y que el desnudo, los trajes ligeros que dejan ver las perfecciones de las formas humanas, no son en todas las épocas de aquella civilización esplendente, expresión de ideas de grosero materialismo, de impudicia ni obscenidad, sino «el cuerpo viviente todo entero y sin velo,—como dice Taine,—admirado, glorificado, presentado sin escándalo á las miradas de todos sobre su pedestal» (Páginas 172 y 173). Esta teoría de la glorificación de la belleza, está admirablemente desarrollada en el interesante libro de Duruy *Historia de los griegos* (tomo II, págs. 246 y siguientes), sirviendo de base á la demostración los

textos mismos de los poetas, escritores y legisladores griegos (1).

El concepto filosófico de este arte varió por completo, al triunfar la religión del Crucificado de los errores del gentilismo. Miguel Angel y los que de él copiaron ó se inspiraron en sus teorías artísticas, ciñéronse á las doctrinas de la Iglesia, «y al imperio de la materia sucedió el del espíritu, al egoismo la caridad, la castidad á la impureza y el alma comenzó á elevarse hasta el conocimiento de virtudes antes ignoradas, y á la contemplación de su inmortalidad y de Aquel que, Hacedor del hombre, le guarda en el cielo felicidad eterna.....» Fernández Espino, *Estudios sobre la belleza*, pág. 156).

La escultura cristiana, después de que pudo desprenderse de la decadencia que dominaba todas las manifestaciones artísticas en los últimos tiempos del poderío romano y durante el imperio bizantino; cuando el Renacimiento se extendió rápidamente por Europa, dejó de ser auxiliar de la Arquitectura, rompió la servidumbre que á aquella la unia, y aunque con menos recursos de expresión que la escultura pagana, estudió el cuerpo humano para cubrirlo castamente y reconcentró toda la inspiración de los artistas, todo el poder del genio, en el rostro de las estátuas, representaciones de Dios, de la Virgen y de los Santos.

El estudio de la Escultura en todo el período que comprende la Antigüedad (desde el enlace de los tiempos

(1) En el libro VII de las *Leyes*, Platón dice que la gimnasia desarrolla el vigor, las formas y la belleza físicas; y en el *Timeo* insiste en la necesidad de que haya harmonía entre el alma y el cuerpo. «Lo que es bueno, dice, es hermoso, y nada es bello sin harmonía..... Solamente hay un medio para conservarla salud y consiste en no ejercitar el alma sin el cuerpo, ni este sin aquélla.. ; así se imitará la harmonía del universo.» (Cita de Duruy, página 216, T. II).



protohistóricos con los que tienen historia conocida), lo dividiremos en tres agrupaciones:

La antigüedad en el Oriente.—Caldeos y asirios.—Medo persas.—Egipcios.—Indos.—Fenicios y hebreos.

El Clasicismo en Occidente.—Etruscos, griegos y romanos.

América.—La escultura en el Perú, Méjico, etc.—Afinidades de los monumentos de aquellos países con los de Asiria, Persia, Egipto, India y Etruria.





II

Caldeos y asirios.—Medo persas.—Egipcios.—Indos. Fenicios y hebreos.

— — — —

Caldeos y asirios: Caracteres de las esculturas caldeas.—Genios y dioses.—*Medo persas:* Influencias que se ejercieron en la escultura de estos países.—Caracteres distintivos.—*Egipcios:* Observaciones generales.—División y caracteres de la escultura egipcia en cuatro períodos.—Conclusión.—*Indios:* Noticias históricas.—Las estátuas de Budha y las de los otros ídolos indios.—Relieves.—Caracteres de esta escultura.—*Fenicios y hebreos:* Observaciones preliminares.—Las estátuas sardas, grecofenicias y chipriotas.—División del arte fenicio en cuatro períodos.

No hemos de repetir, cuanto en el tratado de Arquitectura dejamos expuesto, acerca del desarrollo y proceso de las manifestaciones artísticas y de las razones en que se apoya el método de clasificación de nuestro libro (Véanse las págs. 45, 46 y 47 del tomo I); así pues, sin otra clase de indicaciones históricas, entramos de lleno á trazar el brevísimo cuadro que, del arte escultórico ofrecen las investigaciones arqueológicas practicadas en las naciones de la civilización antigua.

Caldeos y asirios.—Perrot y Chipiez *(Hist. de l' Art dans l' antiquité)* señalan en Caldea el arte *primitivo*, el *arcaico* y el *clásico*, y en Asiria diferentes estilos y escuelas puramente de inspiración. En realidad para estas clasificaciones faltan monumentos, apesar de la rica co-

lección descubierta en Tello, la antigua Sirtella, con que han enriquecido el museo del Louvre, De Sarzec y Huezey *(Decouvertes en Chaldee*, 1884); sin embargo, es muy digna de atención la exposición cronológica de las investigaciones de Perrot y Chipiez.

La *Estela de los buitres*, indudablemente, es uno de los más antiguos monumentos del arte caldeo primitivo. Trátase de una piedra de carácter funerario, incompleta y rota, pero muy interesante. Vénse en ella cadáveres de hombres, hombres vivos y buitres que, al alzar el vuelo, llevan en sus garras cabezas, brazos y piernas humanas. El carácter de estas figuras es infantil, primitivo, y ofrece las analogías que ya hemos señalado entre aquellas artes y las mexicanas y peruanas.—Los cuerpos, rígidos é informes, tienen algo todavía de las figuras cuneiformes; en cambio en los buitres, vese algo más de realidad. Según los referidos arqueólogos, el asunto de estos relieves es la victoria de un monarca sobre sus enemigos, cuyos cadáveres devoran como castigo las aves de rapiña; pero no debe de ser así, puesto que en la Caldea se abandonaban los cadáveres á los buitres, (Herodoto, *Hist. I*, cap. CXL.—Estrabon, Libro XV, cap. III), y aun entre los Caspios, Bactrianos y otros muchos pueblos antiguos (1), era altísimo honor

(1) Véanse acerca de estas costumbres primitivas, el texto y las sabias notas de las págs. 370 á la 375 del notabilísimo libro de Fernández y González, *Primeros pobladores de la península ibérica*, ya citado.—Sin embargo, en una inscripción cuneiforme, se lee lo siguiente, puesto en boca del rey Assurbanipal:..... «los he arrojado en el foso (habla de enemigos vencidos), he cortado sus miembros, se los he dado á comer á los perros, á las fieras, á las aves de rapiña, á los animales del cielo y de las aguas; al realizar estos hechos, he regocijado el corazón de los grandes dioses, mis señores».....—Parécenos, apesar de todo, que la primitiva costumbre se alteró después, puesto que las citas que de monumentos indiscutibles dejamos hechas lo revelan así. Los magos de la Caldea, los habitantes de otros pueblos más antiguos aún, consideraban de origen divino el cadaver que era devorado por los buitres; la civilización demostraría lo nocivo de esta costumbre, que más tarde se convirtió en suplicio, y que después de todo se ha perpetuado



que las fieras ó los perros devoraran á los muertos y á los ancianos de más de setenta años de edad.

El arte arcaico, represéntalo Perrot en nueve estatuas halladas en Tello, al parecer ofrendas á alguna divinidad y de carácter tosco é imperfecto; unas cabezas y un relieve, que realmente comparado con las figuras de la *Estela* revela un verdadero progreso (Véanse los grabados núms. 1 y 2).



Fig. 1.—De la estela de los buitres.

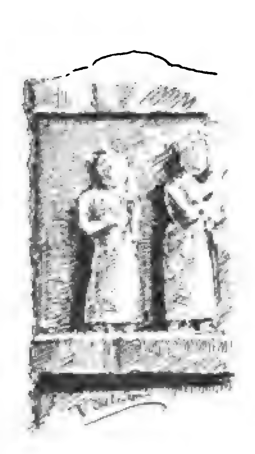


Fig. 2.—Bajo relieve caldeo arcaico.

El arte clásico, se sintetiza en otras estatuas, relieves y figurillas, que, aunque algo más perfectas, no merecen seguramente los elogios que los citados arqueólogos se complacen en prodigarles.

Los asirios aceptaron la civilización caldea, con sus dioses, sus costumbres y sus mitos, y por lo tanto, es muy aventurado establecer cronologías y diferencias entre las esculturas asirias de las primeras épocas y las caldeas del último período.

---

como tal hasta épocas recientes, pues no otra cosa que un trasunto de tan bárbara costumbre, era el descuartizamiento y la colocación de los miembros humanos en los caminos y murallas de las fortalezas y ciudades.

El carácter especial de la escultura asiria es el histórico; su modo de expresión el relieve, donde ha dejado interesantísimas ilustraciones con las escrituras cuneiformes, que han permitido conocer el carácter de aquellos reyes.

El rey asirio fué el prototipo del guerrero, del cazador, del pontífice y del juez, y esta supremacia del soberano sobre sus súbditos, servidores y esclavos, se revela fielmente en la escultura por los atributos de que aparece investido, y que le diferencian de los demás personajes de los relieves, ya que el rostro ni la actitud demuestran esas diferencias. Las otras figuras que forman parte de las composiciones escultóricas, son magnates, servidores y soldados, que se separan de los reyes en los trajes, y aun en las barbas, porque en tanto que Sargón, Assurbanipal, y otros reyes, están representados siempre con barba larga, muy rizada y de forma cuadrada (en los relieves de la libación, en el del festín, en el del carro, en el del trono y en otros muchos del Museo del Louvre), los demás personajes. á pesar del lujo de

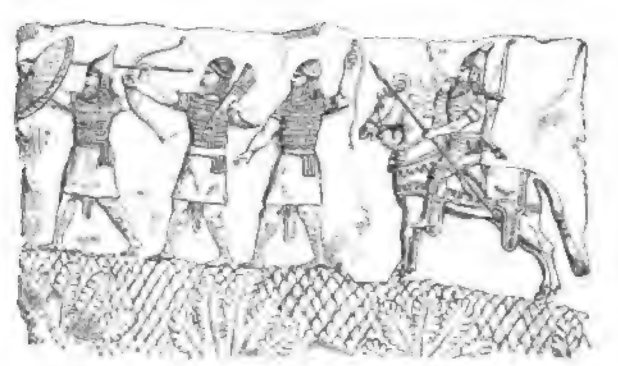


Fig. 3.—Una cacería.—Relieve asirio de Kouyunjik.

sus vestiduras, no tienen barba, aunque sí larga melena, excepto el personaje que dirige el carro, (en el relieve de este nombre), cuya barba es corta y puntiaguda, y el guerrero que á pie camina en sitio preferente, el

cual tiene barba parecida á la del rey aunque más corta y con menos rizos (en el mismo relieve); por lo cual puede suponerse que el peinado y la barba era, entre asirios, como después lo ha sido en otros pueblos, signo ostensible de posición social (véase grabado núm. 3).

En algunos relieves represéntase también á la mujer aunque en lugar secundario (véase grabado núm. 4).

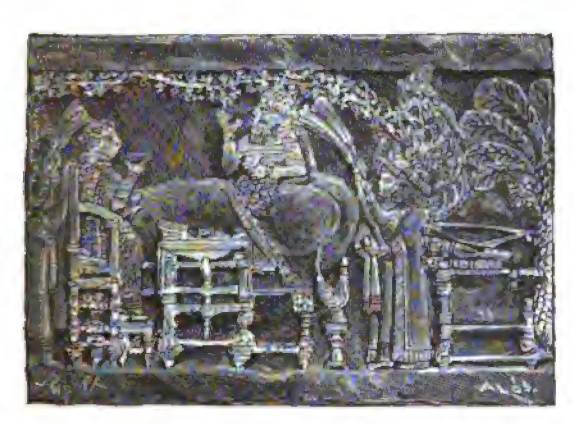


Fig 4.—Festín de Assurbanipal.

Lo más notable de las esculturas asirias es los caballos, los perros y los leones de los relieves en que se describen escenas de caza, especialmente. El león herido (Museo del Louvre) es notabilísimo, y constituye un verdadero progreso en el arte escultórico. También es muy notable el relieve que representa una cacería (véase grabado núm 5).

En cambio, la representación artística de los genios y los dioses es casi siempre monstruosa y fantástica, combinándose las formas del hombre con las de toros y leones, grifos ú otros animales fabulosos. Los demonios ó dioses del mal, inspiran verdadero horror, pues en sus formas, reúnense cuantos rasgos ha considerado el escultor bastantes para expresar la maldad. Los dioses del bien, aunque formados así mismo con miembros de

hombres y animales, representan la grandeza y el poder. Recuérdense los toros alados del palacio real asirio (tomo I, grabado 35 de esta obra) y se comprenderá que el artista, unía como ideal de la belleza y de la fuerza al poder del toro; á la supremacia del aguila sobre los animales que no pueden volar, la inteligencia y la razón, expresadas en la cabeza humana, que cubierta por la tiara real y engalanada con barba y cabellera de bucles y rizos, corona el mónstruo.



Fig. 5.—Relieve asirio.

Ya en las esculturas de la última época,. los dioses no se representan con formas de animales, habiendo entre las del museo del Louvre una diosa de la fecundidad, Istar, que desnuda, aprieta sus pechos para derramar el jugo materno. Dibujo y modelado «hace vislumbrar la proximidad de las concepciones helénicas,» como discretísimamente dice el comentador de Perrot y Chipiez, Mr. Pedro Paris, en su libro *La escultura antigua* (pág. 71.)

La escultura asiria distínguese, como la caldea, por el predominio del relieve, por la colocación de las figuras en perfil y por las fajas de escritura cuneiforme con que á veces se cubren las figuras y el fondo de los relieves (1). Según algunos arqueólogos, la policromia daba realce con sus colores á las figuras de hombres y animales.

Medo persas.—En las ruínas de la antigua Ecbatana fundada por Deyoces (el Arbakes de los griegos y el Arphaxad de la Biblia), se han hallado inscripciones cuneiformes, restos arquitectónicos y un león de marmol, que bien pueden servir de ilustraciones á los anales de los reyes asirios en que se refieren, aunque de un modo vago é imperfecto las batallas en que aquellos sometieron á su poder los antiguos principados y linajes de los Medos.

Resultan, desde luego, grandes dificultades, para señalar los orígenes de todos estos pueblos, que, más ó menos, enlazaron su historia con la de Grecia, porque, por ejemplo, Diodoro Siculo (*Bib. hist. I y III)*, inculpa «á sus compatriotas de haberse atribuído héroes más antiguos, trayendo á los alrededores del mundo heleno cosas ocultas muchos siglos antes en climas apartados hacia Africa» (Fernández y González, ob. cit. pág. 62 y 63), pudiéndose citar en apoyo de estas agregaciones, no sólo africanas sino asiáticas, la leyenda helénica de Perseo, el hijo de Dánae, la de los hermosos cabellos, según Hesiodo, y de Hércules y Andrómeda, según Plinio (2).

La escultura medo-persa parece una continuación de

(1) Silva Figueroa, el inteligente embajador de Felipe II en Persia, resulta ser el primero que reputó como escritura los caracteres cuneiformes. Dice en la relación de su viaje, que había visto «grabados en la piedra unos caracteres extraños que debían ser escritos de los Reyes antiguos, fundadores de aquel imperio, pero que ya ni los más viejos ni sabios de aquella nación podían leer» (*L' ambassade* de D. García de Silva Figueroa en Perse. París, 1667).—Grotefend, en 1802, fué el primero que interpretó tan antigua escritura.

(2) «Persa deriva, al parecer de los vocablos semíticos *farax* y *farsah* que significan á la vez caballo y jinete, designación con que distinguieron



la asiria, y sin embargo, hay monumentos intermedios que no solamente debieron de influir en las maravillosas creaciones de Persépolis, sino también en la escultura griega. Nos referimos al gran reino, que según el oráculo de Delfos, había de destruir Creso al pasar el Halis; á Pteria, de cuya capital consérvanse todavía algunas ruínas. «Los lidios, dice Justi, se contentaron al parecer con derribar las paredes de ladrillo que estaban construídas sobre los muros que les servían de fundamento..... Allí cerca se encuentran en una masa de rocas, salas ó aposentos que contienen las célebres esculturas de Sazilicaya, y representan una procesión compuesta de casi sesenta figuras de hombres y mujeres vestidos á manera de los escitas cimerios, las mujeres llevan una especie de corona en forma de torre, y los hombres sombreros altos y puntiagudos y vestidos cortos.....» (*Hist. de la ant. Persia*, pág. 12). Esta escultura representa la consagración del rey de los cimerios, contemporáneos de los asirios, y ofrece interesantes afinidades con los relieves de este pueblo, exactamente como otras esculturas heteas que mencionan Perrot y Paris en sus libros citados (1). Este último autor, dice «que si los fenicios hicieron conocer á los griegos, á través de las Cicladas las artes de Egipto y la Asiria, quizá los heteos sirvieron á través del Asia Anterior, de punto de enlace entre Mesopotamia y Grecia» (Ob. cit. pág. 102).

Ya en esta época, la escultura persa aparece influída por la egipcia y la griega, pero no pierde el carácter asi-

---

por ventura los hijos de Sem á un pueblo que se aventajaba á los otros por la destreza en el cabalgar ó que estimaba como el primer inventor del arte ecuestre» (Fernz. y Gonz., obra cit. pág. 70).

(1) Perrot describe una estela hallada en Marach, en la cual hay esculpidas dos mujeres sentadas á los lados de una mesa, cubiertas las cabezas con altas tiaras; y hace observar que las mujeres de los relieves de Sazili-caya (*la piedra escrita*), recuerdan los rasgos distintivos de aquéllas, aunque en las figuras de mujer de Sazili-caya, se nota más elegancia y minuciosidad en la factura, especialmente del tocado.



rio, especialmente desde la conquista de Babilonia por Ciro (538). La escultura grabada en la peña de Behistan que representa el triunfo de Dario I sobre Gaumata (descendiente de los medos que le había disputado el poder), comprueba estas influencias y el predominio del carácter asirio, pues hasta el mismo rey conserva el traje y el tocado de aquellos monarcas.

Las obras escultóricas de Persépolis, son admirables por su modelado y fina factura. Entre las ruinas de la gran ciudad, vénse aún los toros alados de casi 20 pies de altura, los grandes relieves de la escalera y los guardias de palacio, unos en traje medo y otros asirio. «Las figuras, dice Justi, son más perfectas que las asirias; los músculos no son exagerados; ha desaparecido el estilo propio de la escultura asiria y egipcia, de representar el tronco del cuerpo de frente y la cabeza y piernas de perfil, y la introducción de los pliegues en los ropajes es otro progreso considerable; pero hay una gran desproporción que se nota á primera vista entre las cabezas demasiado grandes y el cuerpo que aparece así muy pequeño...» (Obra cit. pág. 49).

En el palacio de Jerjes, entre muchos relieves y estátuas parecidas á las que se han mencionado, hay unos relieves, en el aposento Sudeste del palacio, que representan criados llevando fuentes con manjares y odres con vino.

En casi todos los palacios figura también el rey, sentado en el trono, rodeado de su corte y de los servidores que llevan el parasol y el mosqueador. En el palacio á que correspondía el gran pórtico de 100 columnas, que mandó construir Dario, hay un relieve de interés grandísimo; la lucha del dios del bien, representado por el rey contra el mal, imagen de carácter asirio que trae á la memoria los demonios de Alberto Durero, el tentador de que hablan las leyendas caldeas antiguas (Justi, ob. cit. pág. 50).

La escultura persa, cada vez con más carácter clásico, se cultivó hasta la terrible hecatombe de la conquista del imperio por los árabes. Después, ha seguido todas las oscilaciones que han impreso á las artes figurativas las interpretaciones diversas de las leyes koránicas (Véase la *Escultura árabe*).

Egipcios.—Ya en el primer tomo de esta obra, al tratar del arte arquitectónico de los egipcios (páginas 64-82), hemos dado una ligera idea del carácter de la escultura de aquel pueblo, que ampliaremos ahora, pues hay que hallar el desarrollo de los gérmenes del clasicismo griego en los misteriosos parentescos que unen á las naciones antiguas, de donde proceden las famosísimas civilizaciones orientales. Tratando de asunto tan interesante, dice el docto Fernández y González en su notable libro ya citado: «.... las relaciones antiquísimas de los Egipcios con los Accadios son evidentes. Pues, no contadas ciertas prácticas memorables de Egipto, que expone Maspero bajo el concepto de prehistóricas, entre ellas la superstición de la comida de los dioses egipcios, análoga á la de los Babilonios, ello es que, con parecer averiguado, la diorita de las estátuas halladas en Tello (SAYCE, *The Hibbert Lectures*, 2.ª edic., 1888, pág. 83) ha salido de las minas del Sinaí, explotada por los Egipcios de la III dinastía, la actitud de ellas es igual ó muy semejante á la de la estátua sentada de Kefren, conservada en el museo de Bulac, y en fin su cánon y escala son idénticos con los usados por los Egipcios (de 21,63 pulgadas el codo), á distinción del marco babilónico usado posteriormente (de 21,6). Y puesto que pudieran explicarse estos pormenores por la conquista accadia, durante la IV dinastía egipcia, al estimar la manera de su labor y otras circunstancias atendibles, no vacila el estudioso Mr. Hewitt en entender que pertenecen á una época antehistórica y más antigua» (Obra cit., págs. 12 y 13).

Esas razones, que Hewitt esplana en su libro con interesantes argumentos, adúcelas nuestro ilustre compatriota juntamente con otras investigaciones modernas y con las noticias del gran tesoro, casi inexplorado, de los autores clásicos griegos y latinos, en apoyo de su curiosísima teoría de la Atlántida, cuyas analogías con el antiguo Egipto compruébanse con datos de Herodoto y Diodoro, tan dignos de atención como el que sigue: «Entre ellos (los egipcios) las mujeres peroran y van al mercado, los hombres permanecen en casa y tejen la tela..... Ninguna mujer desempeña funciones sacerdotales para con ningún dios ni diosa..... (HERODOTO, Libro II, cap. XXXV (1).

De la estátua de Jefren ó Kefren dice Mariette que «arroja inesperada luz en la historia artística del Egipto, puesto que demuestra que á los artistas egipcios no les quedaba ya 6000 años atrás, progreso alguno que hacer» (*Aperçu de l' histoire d' Egypte*, pág. 103).

Las investigaciones en que se fundamenta el estudio que del arte egipcio hizo Reuleaux (2), señalan indicios aunque inseguros «de un período preparatorio, en los escasos restos de Sais, que datan tal vez del quinto milenario anterior á nuestra Era..... pero la imagen de Sais se esconde aún bajo un denso velo, es decir, que los restos hallados no han sido bastantes para reconstruir aquellos edificios» (3).

El carácter especialísimo de la escultura egipcia es el *religioso;* en segundo término, el arte resulta al servicio

---

(1) Esta traducción de Herodoto publícala Fernz. y Gonz. En la traducción francesa que tenemos á la vista (por Henri Fauvel), el cap. señalado es el XXXIV.

(2) REULEAUX, *Los grandes inventos*, T. I.—Como hemos advertido en la introducción á nuestro libro, continuaremos citando aquella interesante obra con el nombre de su traductor y comentador español FEDERICO GILLMAN, por el que es más conocida.

(3) Son muy interesantes las noticias agrupadas por Fernández González en su libro (pags. 122 y sigtes.), acerca del origen del primitivo Egipto.

de los honores fúnebres que á los reyes y á los príncipes se otorgaban. En este aspecto, la escultura egipcia es muy digna de atención, porque revela un conocimiento y estudio de la realidad, á que no se avienen las teorías antes admitidas acerca de la rigidez é inmovilidad en que los arqueólogos creyeron incluida toda la estatuaria de los egipcios.

Como el estudio de la Arquitectura, dividiremos éstede la Escultura en cuatro períodos: *Menfita, tebano, saita* y *griego*, prescindiendo por hoy, á falta de elementos suficientes de investigación, de la época anterior preparatoria á que antes hemos hecho referencia, y teniendo presente que algunos egiptólogos han dicho, quizá exagerando la teoría de la antigüedad del Egipto, que de la escultura de aquellos pueblos sólo se conoce la decadencia.

Periodo menfita.—No parecen muy de acuerdo Mariette y Maspero respecto de cual es entre la gran esfinge de Gizeh y la estátua sedente de Kefren, la escultura que mayor antigüedad revela, puesto que Maspero dice de la esfinge que es «*obra* de las generaciones anteriores á Menes», el primer rey de Menfis, y Mariette, dió una antigüedad de *6000 años atrás* á la famosa estátua de diorita. Una y otra esculturas se han tenido por obras de la 4.ª dinastía (1), juntamente con las grandes pirámides y los sepulcros de Sakkareh.

Maspero, ha descubierto el pecho y las manos del coloso de Gizeh (que nuestro grabado núm. 40, pág. 68 del T. I, representa cubiertas completamente por las arenas) revelando que entre las manos de la gran es-

(1) Mariette divide el imperio faraónico en tres épocas, la primera comprende 10 dinastías, desde 5.064 antes de J. C. (1,940 años); la segunda siete, desde la 11.ª á la 17.ª (1,361 años) y la tercera el nuevo Imperio (Tebas), la dominación de los persas, la fundación de Alejandría, la dinastía de los Tolemeos egipcios, las dominaciones romana y bizantina y la sumisión del Egipto á los califas osmanlies.



finge guardábase la entrada de un templo. quizá uno de tantos edificios como hoy ocultan montañas de amarillentas arenas. He aquí como Maspero describe la esfinge: «Las arenas, dice, le han tenido enterrada hasta la barba durante muchos siglos, sin resguardarla de la ruina. Su cuerpo, no recuerda al del león sino en la forma general; el pecho y las extremidades restaurados en tiempo de los Ptolomeos y de los Césares, sólo en parte conservan las piedras con que se les revistió para disimular la ruina. La parte inferior del tocado ha desaparecido, y el cuello, aún parece débil para sostener el peso de la cabeza.....» Maspero menciona también las mutilaciones de los ojos, la boca, la nariz y la barba y dice que á pesar de ellas y de la pérdida del rojo matiz que animaba las facciones, admírase en el conjunto soberana expresión de fuerza y de grandeza (1).

Un arqueólogo español, E. Prugent, opina que la gran esfinge es la imagen del Dios *Hoz-em-Khou* á quien los griegos llamaron *Armachis (La escultura ant.—Unión ibero americ.*, núm. 105.—Junio 94); para el viajero alemán Gonzenbach, es muy probable que el misterioso rostro de la esfinge con su plácida y altiva sonrisa, sea el retrato colosal del Faraón Thotmes IV, fundando esta hipótesis en que las representaciones plásticas de los egipcios eran símbolos de la soberanía (*Viaje por el Nilo*, pág. 296); los árabes han dado el nombre de padre del terror (*Abú-el-Hula*) á esa imagen simbólica; Bernal de O'Reilly dice que con las investigaciones de Mariette, se ha visto que la esfinge «tiene entre las garras una *stela* ó targetón, apoyado en el pecho, que mide cuatro metros y medio de alto, y en el cual está esculpido el retrato del rey Thuthmes IV, de la décima

(1) Según E. Breton. Belzoni «descubrió debajo de la esfinge los vestigios de un templo y comunicaciones subterráneas, que á juicio suyo conducían al interior de la gran pirámide» (*Monum. de todos los pueblos*).—T. II, páginas 45 y 46).

octava dinastía, ofreciendo al dios solar un sacrificio...» (*Viaje á Oriente. En Egipto*, pág. 228-229). Teniendo en cuenta estos datos, por lo que á la representación de la esfinge se refiere,—puesto que los de la antigüedad de la escultura cada vez resultan más enrevesados—hay que convenir en que la opinión más razonable es la de Pru-



Fig. 6.—Esfinge de Gizeh.

gent, y que recordando el simbolismo asirio, originario de aquellas antiguas civilizaciones debe de ser la imagen de un Dios que guardaba entre sus garras de león un templo ó la entrada á él. O'Reilly dice también que la esfinge «representa la alegórica efigie de un dios solar, y sin duda por esta razón tuvo en sus primeros tiempos pintada la cara de encarnado» (Ob. cit., página 228).

Mide la esfinge. desde las garras á la cola 57 metros; la cara, desde la frente á la barba 9; las orejas, 2. y la nariz otros 2 próximamente. El perfil (grabado núm. 6) da idea de la famosa escultura, tipo el más correcto y original del simbolismo escultórico de los egipcios.

Las tumbas ó *mastabas*, han proporcionado un rico tesoro artístico para poder estudiar la escultura durante el período menfita; esas tumbas guardaban gran número de estátuas de madera y de piedra caliza, que son admirables retratos de los difuntos y aún de sus parientes y servidores, además de los relieves y pinturas murales en que se representan todos los incidentes de la vida de aquellos (1). Como cuanto más se pareciera el

---

(1) Según las modernas investigaciones, los egipcios creían que el hombre es un compuesto de varios seres diferentes, aunque unidos del modo más estrecho, y que cuando moría, en tanto no se destruyesen la momia ó el *duplicado*, reproducción del cuerpo, hecho de una materia menos densa que la materia corporal. según dice Maspero.—hallaba nueva vida en la tumba, rodeado de sus parientes, amigos y servidores (estátuas, relieves y pinturas murales), y de los trabajos y goces terrenos. El ilustre egiptólogo antes nombrado, explica los componentes del hombre, así: el cuerpo; el *duplicado*: el alma, representada por un ave y el *luminoso*. partícula del fuego divino. En cada momia, colocábase un ejemplar del *Libro de los muertos*, en el que se explican las transformaciones del alma y del cuerpo, y se enseñan las oraciones y plegarias fúnebres.—Herodoto, que de modo tan minucioso relata todas las costumbres, fiestas, etc. de los egipcios, describe los funerales, los embalsamamientos (de tres clases y precios) y la manera de tratar los cadáveres de los extranjeros (*Les égyptiens*, LXXV-XC, traducción francesa de H. Fauvel), no da noticias de las creencias á que antes hemos hecho relación. Tan sólo dice, después de describir el embalsamamiento: «.....Au bout de ces soixante-dix jours, ils—(les embaumeurs-*embalsamadores*)—lavent le corps et l' enveloppent entierement de bandelettes du lin le plûs fin, enduites de commi, dont les Egiptiens font un grand usage, au lieu de colle. Les parents reprennent alors le cadavre, le renferment dans un étuis de bois à forme humaine. et le diposent dans la salle sépulcrale, droit contre le mur»..... (*LXXXVI*). — En comprobación de que las estátuas eran verdaderos retratos cita Paris el enano Knumhotpu, estatuilla dolicocéfala (diámetro antero posterior alargado con relación al trasversal) según Perrot y Chipiez (*Hist. del arte ant.*) y ejemplo fehaciente de que las deformaciones craneales eran conocidas por los antiguos (Véase el art.° del Dr. F. Regnault, publicado en *La nature* y traducido en *La ilust. artist.* n.° 670. con el título *Las deformaciones craneales en el arte antiguo*).

retrato al original, más persistente se conceptuaba la unión de ambos para los misterios de la vida eterna, los escultores egipcios del período menfita llegaron á ser tan notables retratistas, que las cabezas de las estátuas, especialmente, son de una factura y ejecución admirables. En el Museo de Bulak, aun mejor que en el del Louvre, puede estudiarse este período, que se caracteriza en escultura por el realismo, por la vida que revelan estátuas y figuras de talla en los bajos relieves.



Fig. 7.—Ramké.

Ciertamente, que — como puede observarse en el grabado núm. 7— el estudio anatómico tuvo casi ninguna importancia entre los egipcios menfitas, y que las estátuas, en particular, tienen cierta enormidad de proporciones como dice Prugent (estudio cit.) que hacen la figura, «desdibujada, mórbida y turgente;» mas hay que reconocer que el autor de la estátua que Maspero denomina *escriba ó escribiente arrodillado* (núm. 8),—y que por cierto no presenta trazas de ello, teniendo en cuenta su apenado semblante y mucho menos comparándolo con otro que desde luego ejercía tal cargo, pues tiene en



Fig. 8.—Escriba arrodillado.

sus manos la tablilla y el punzón, de cuya estátua solo reproducimos la cabeza para comprobar estas observaciones—era un verdadero artista que conocía el secreto de dar expresión y realidad á los semblantes.

Son curiosísimos los relieves, que abundan mucho en las mastabas. Represéntanse en ellos escenas de caza, de la vida doméstica y de la agrícola é industrial y batallas y panoramas militares dispuestos en grupos superpuestos. Las figuras y animales son siempre de mucho menor tamaño que la figura del señor ó monarca, cuya existencia se pretende recordar. Como puede observarse en los indicados relieves, el dibujo es relativamente correcto y las figuras tienen, á pesar de la falta del estudio anatómico y de ciertas desproporciones, intención y flexibilidad.

En tanto que en los relieves de esta época figuran aves, leones, toros, gacelas, gatos, perros, asnos, etc., no se hallan caballos en las composiciones escultóricas ó pictóricas egipcias, hasta el período tebano, explicando esta circunstancia los egiptólogos con la noticia de que los caballos fueron importados en Egipto por los hyksos, cuando invadieron aquel país. Sea de ello lo que quiera, es lo cierto, que en tanto que la factura de los caballos no es correcta nunca, la representación plástica de los demás animales, es, como entre los asirios y medo persas, muy notable, y puede considerársele como superior á las esculturas similares del arte griego y romano. Respecto de los caballos, conviene hacer notar en apoyo de las anteriores noticias, que Herodoto, que en su citado libro describe costumbres y leyes y trata de los animales, si y no sagrados, en el Egipto, no menciona el caballo.

Períodos tebano y saita.—Compréndese en estos períodos la Edad Media egipcia, que según Mariette y Ebers principia con la XI.ª dinastía y termina con la XVII.ª inclusive. Las tres últimas, corresponden á la in-

vasión de los Hyksos ó reyes-pastores de los pueblos cananeos, respecto de cuya época hay escasísimas noticias, á causa de que los egipcios se averguenzan de esa invasión, y sus historiadores pretenden ignorarlas y excluirlas de las cronologías regias de aquel país. En una sala del Museo de Bulak, guárdanse varias colosales esfinges negras con cabezas de hombre que los egiptólogos modernos clasifican como retratos de aquellos reyes. «Faraones posteriores de las dinastías indígenas.—dice Gonzenbach—creyeron honrarse mandando esculpir sus propios targetones (escudos con nombre) en las estátuas de los preteridos bárbaros. Así vemos el zócalo de una colosal esfinge negra con cabeza de hombre, en la que se adivina un retrato de real personaje, cubierto de multitud de nombres de Faraones posteriores» (Obra cit. pág. 27).

Respecto de las dinastías indígenas del primer imperio tebano (XI.ª á la XIV.ª inclusive), es muy poco también lo que se sabe concerniente á artes, porque, seguramente, la invasión de los hyksos, que le siguió y de antes hemos hablado, borró importantes huellas. Sin embargo, por lo que resta, puédese colegir que el arte egipcio de las cuatro primeras dinastías tebanas es pura imitación del arte mentita. En el Museo de Bulak, guárdanse,—por cierto entre cristales,—las estátuas de piedra caliza de los príncipes Rahotep y Nefert (según otros egiptólogos Ràhotpu y Nofrit). Son casi de tamaño natural y están pintadas con mucho arte, especialmente los rostros, cuyos ojos de cuarzo y amatista, tienen expresión y vida. La cabeza de la princesa Nefert, en particular, es de un efecto maravilloso (1).

---

(1) A esta misma época pertenecen también los descubrimientos recientes del arqueólogo Morgan y de los cuales ha dado la prensa la siguiente noticia, que puede ampliarse en el apéndice al *Discurso* citado del Sr. Marques de la Fuensanta del Valle:

«El arqueólogo Morgan, que hace tiempo viene practicando descubrimientos

Insensiblemente la escultura egipcia toma los rasgos de la raza asiática que invadió el potente imperio tebano, y las estátuas y los relieves ó reproducen servilmente las del período menfita, ó agrandando su tamaño las figuras, pierden la casi obesidad que las caracterizaba para aparecer ahora flacas, rígidas. sin rasgo alguno de estudio anatómico. Las cabezas, no son ya retratos fidelísimos, son siempre las mismas caras con sus ojos pequeños y oblícuos de forma de almendra, nariz aguileña y ligeramente aplastada por la punta, labio inferior caído y pómulos prominentes. Tan sólo revelan algún arte los tocados de carácter oriental, el plegado de los paños y algún otro rasgo de escaso valor. «Ejemplos de esta decadencia,—dice Prugent,—puede verse en algunos *bajos relieves* y en las magníficas estampas hechas en Alemania por Lepsius» (est. cit).

Sin embargo, el segundo imperio tebano produce excelentes obras de arte, si bien la escultura, feudataria ya del arte de construir, decora templos y palacios y describe batallas y triunfos de reyes y magnates..

En el Museo de Bulak, en el del Louvre y en el de Inglaterra hállanse algunas estátuas muy interesantes, las cabezas colosales de Thutmés III, esculpida en granito rosa, la de Menephath en mármol negro, reputada por M. Chermes como uno de los mejores ejemplares de la estatuaria egipcia, y el busto de la reina Taía, no

---

en Egipto, ha dado con el subterráneo que cubría la pirámide de Dehchour, que conducía á la cámar a fúnebre del rey Harus, perteneciente á la XII dinastía de los faraones. Ha encontrado, además de la momia del soberano, su estátua en ébano y muchísimos objetos preciosos, de los cuales la momia de la reina conservaba el collar, la diadema y el emblema de las soberanas. A la profundidad de seis metros viéronse estátuas pequeñas que, según la creencia egipcia, servían para velar la sombra del difunto, é inscripciones donde á Harus se daban los títulos más relevantes, entre ellos el del hijo del Sol. Una máscara dorada con los ojos de cristal cubría en parte la faz del antiguo Faraon. Todos estos objetos preciosos, como los anteriormente descubiertos, son esperados en la Exposición de Alejandría.»

menos interesante que el anterior é imagen de una soberana belleza; pero los grandes ejemplares de la estatuaria tebana y saita hay que buscarlos adosados á las grandes construcciones de Luksor,—en este templo se descubrió hace pocos años una grandiosa estátua de Ramsés II que está esculpida en granito rojo y mide unos 6 metros de elevación (1); —en el Ramesseum, en el que se conservan fragmentos de otra estátua del Faraón, que mediría sentada 17'50 metros: en Isambul ó Abú Simbel; en Edfú, Filé, Medinet Abú y otros templos no menos famosos y dignos de estudio. Para formar idea de estas esculturas, véanse los grabados números 44, 45 y 52 del primer tomo de esta obra, y el grabado número 9 que representa quizá la escultura más hermosa de esa época, « *la bella d'Isambul,* » como la titula el notable pintor italiano Mainella en sus interesantes dibujos de Egipto.



Fig. 9.—La hermosa de Isambul.

(1) «Con un pie adelantado como en actitud de echar á andar; los brazos caídos con los puños cerrados; la cabeza adornada con el emblema de la realeza, y el manto sacerdotal ciñendo la cintura, manto entre cuyos pliegues oculta el puñal, la imágen de Ramsés, que mide unos seis metros de elevación, aparece llena de vida y de majestuosa dignidad» (*Gonzenbach*, obra cit. pág. 101).

Los colosos de Memnon, uno de los cuales fué muy celebrado por los misteriosos sonidos que producía al salir el sol (1), y otros cuyos restos álzanse todavía entre las ruinas de templos y palacios, son hermosos ejemplos de la estatuaria gigante de estas edades.

Los relieves de Karnak, del Ramesseum, del templo de Amada en la Nubia, de los templos y *speos* de Isambul, etc., revelan las grandiosas proporciones de esos cuadros, en que el antiguo Egipto nos ha legado su historia.

El carácter peculiar de los relieves es el descriptivo, pero las composiciones resultan monótonas por lo amanerado de las figuras, la repetición de las escenas y el convencionalismo de la agrupación de las figuras. A pesar de todo esto, que es la ley general, valga la frase, hállanse en los templos y sepulturas egipcias obras de arte de bastante mérito. En el Ramesseum, por ejemplo, las representaciones gráficas que describen, en los *pylones* que hacen frente al río, las empresas de Ramsés II montado en su carro de guerra, venciendo á sus enemigos é imponiéndoles vergonzosa fuga, deben de estudiarse. La figura del Faraón domina por su tamaño á las demás, como en casi todas las obras escultóricas de estos períodos y á pesar de los defectos de dibujo y de perspectiva tiene esta obra y las que decoran los muros del templo tan ingénua realidad, que uno de los incidentes que en ellas se describe, representa el momento en que un caudillo de los vencidos, al pasar las aguas del río, está á punto de morir ahogado sin la salvación de sus parciales, que le colocan en posición apropiada para que arroje todo el líquido que ha absorbido en su caída.

Otro rasgo característico de los buenos relieves de estos períodos es la minuciosidad con que se representan todos los pormenores de la indumentaria.

---

(1) Véase la *Hist. de la Música*, en el tomo III de esta obra.

En el Museo de Bulak, guárdase otro relieve notable, *la danza de la Muerte*, en el cual se notan los mismos defectos y bellezas mencionadas.

El renacimiento del arte ocasionado por la cultura de la dinastía XXVI, que se desarrolló en Sais, es más bien una triste decadencia, comparado con sus origenes del imperio menfita; de modo, que el estudio de la escultura egipcia pierde, en realidad, su interés, hasta que la civilización helénica ejerce su influjo, viéndose entonces que algunas estátuas clasificadas en el Museo del Louvre como de esa época, mas bien parecen griegas que egipcias.

PERÍODO GRIEGO Y DE DECADENCIA.—En tanto que el arte de construir permanece fiel á las tradiciones artísticas del Egipto, la escultura, ya lo hemos dicho, se influye por la griega en buen número de obras y más aún en la dominación romana, en cuyo tiempo la decadencia artística del Egipto, especialmente en escultura, es manifiesta.

Los orientalistas contrarios del catolicismo pretenden demostrar que la pérdida de los más notables monumentos egipcios, se debe al período en que los emperadores cristianos de Bizanzio se anexionaron el Egipto. En tanto, se ha culpado á Omar de la destrucción de la biblioteca de Alejandría. Uno y otro cargo son exagerados según demuestran modernas investigaciones. No hay razón bastante á justificar que el Egipto había de salvarse de las leyes comunes de evolución y destrucción y ruina á que están sujetas todas las cosas.

Desde la invasión de los hijos del Profeta, el arte egipcio cambia por completo su carácter y su modo de ser, circunstancia que justamente prueba que es más fácil adjudicar á los mahometanos la destrucción del arte y cultura egipcia, que echar culpas sobre el imperio bizantino que tomó elementos para su arte propio—más ó menos defectuoso—de los monumentos faraónicos.

Conclusión.—Pretender hallar en la escultura egipcia otra cosa que los gérmenes de la griega es vano empeño, y los arqueólogos que en su amor por todo lo clásico quieran estudiar ese arte con deliberado prejuicio griego ú occidental, se engañan. La escultura egipcia, con su cánon de proporciones, sus períodos *arcaico* (poco conocido, pero á que deben corresponder los primitivos restos de Sais); menfita ó *clásico*, tebano ó *medio eval;* renacimiento ó *saita* y decadencia y ruina, es una completa manifestación artística, lógicamente enlazada con las culturas y artes anteriores, contemporáneas y siguientes.

Indios.—Las artes indias conocidas,—ya lo hemos dicho al tratar de la arquitectura,—son relativamente modernas y no se han hallado, al menos hasta ahora, monumentos en que pueda estudiarse la remota antigüedad de aquel pais. Es más aún; las notables investigaciones de que hace relación en su libro tantas veces citado el Sr. Fernández González, prueban que los nombres India é Indo (en sanscrito *Sîndhû* «no se hallan usados en el *Rigveda*, libro tenido por el más antiguo de la literatura brahmánica, ni en los famosos poemas heróicos el Mahabhârata y el Ramáyana...» siendo ya casi unánime el acuerdo entre los hombres de ciencia que *Hindu, intu, sindhu, sin-tu* son palabras de origen persa, lo cual confirma entre otras razones el hecho de que la primera vez que se menciona la India es en la inscripción trilingüe de Persepoli, perteneciente á la época de Dario, «el cual señalaba el territorio de Sin-tu, como uno de sus Estados...» (1). «Acerca de la civilización de la India, anterior al establecimiento del pueblo ario por

(1) *Sindhu* quiere decir «rio»: la palabra *Hindu* es persa, de *in-tu* ó *indra* (luna), según el peregrino budista Hioueng-Tsang (siglo VII de J. C.) se deriva la palabra India: *indra* en sanscrito es nombre de la divinidad que rige con sus brazos los cielos. De modo que hay especial diferencia entre *Sindhu*, rio, é *indu* luna (Véase la interesante nota 3.ª á la pág. 86 del referido libro de Fernandez González.)



razas turanias, ó dravidianas,—agrega Fernández y González,—y en particular, por los Sumires Accadios, los cuales dejaron sus recuerdos en las tribus de los Mughas de Magadha, probablemente los Maceos que menciona Plinio, entre los moradores de ella, véase á J. F. Hewit, *Notes on the early History of Northern India*, art. VIII. *The Journal of the Royal Asiatic Society*, Abril, 1890...» —En el transcurso de la interesante obra, se hacen nuevas referencias á estas teorias y á otras no menos nuevas (1), pero el origen de la India queda siempre envuelto en brumas, al menos en lo hasta ahora publicado. Tratando en el cap. IV de las antiguas cronologías y del evidente enlace que en la antigüedad se advierte entre las razas primitivas, refiere Fernández y González las leyendas arábigas referentes á Ad ó Adi, el que conquistó importantes territorios en las Indias y en Africa, estableciéndose en Irem, en la India, según Attabari. Los *aditas*. (en la India se dá el nombre de Adityas á los adoradores del Sol; Aditi es la diosa creadora, significando esta palabra el cielo y la tierra) fueron tal vez los primeros arios que llegaron á los confines del Egipto. aportando allí nuevas influencias caldeas (págs. 214 y 215.)

El inteligente arquitecto Mothes, ha estudiado atentamente las construcciones de la India, dividiéndolas en tres agrupaciones que se acomodan á sus tres religiones el brahmanismo, el budhismo y dschainismo, pero de sus investigaciones no resultan los datos necesarios para establecer con firmeza los fundamentos del arte primitivo. Lo propío sucede respecto de otras múltiples é interesantes investigaciones que fuera prolijo mencionar. puesto que nada nuevo nos enseñan, especialmente respecto de escultura.

---

(1) Según las antiguas tradiciones, los arios de Asia. se puede conjeturar que recibieron «las influencias de Turanios y Babilónicos» (Ibid. pág. 212).

La Nature, revista científica parisiense, publicó el pasado año 1893 un curioso estudio de Alfred Tissandier relativo á varios monumentos budhistas y en especial á unas estátuas yacentes de Budha, que aunque relativamente modernas, tienen bastante interés arqueológico.

Según este estudio, Mr. Roberto Boyle, «vió cerca de Promé, descendiendo por el Traurady, una muralla de roca de más de tres kilómetros de longitud y de cerca de 100 metros de altura, en cuya superficie hay esculpida una série de figuras de Budha sobrepuestas desde la base hasta la cumbre de la roca, algunas de las cuales tienen 6 metros aproximadamente de alto, y muchas están pintadas con brillantes colores ó doradas» (*A Sanitary Crusade, the East and Australasia*). Estas esculturas corresponden á los primeros siglos de nuestra era.

Los ejemplares más notables de estatuaria india son las estátuas yacentes de Budha. «En 1881,—dice Tissandier,—practicando los trabajos para el ferrocarril que va de Rangon al interior del país, descubrióse una estátua yacente colosal, que representa á Budha soñando en su nirvana y que hasta entonces había permanecido completamente oculta debajo de la vejetación del bosque...» La estátua está construida toda de ladrillos, y según M. Boyle mide «82 metros de longitud por 21 de altura en la espalda: el mayor R. C. Temple, dice que sólo tiene 55 metros de largo por unos 14 de alto.» Cree Tissandier que este monumento fué construido en el siglo XV. Parecidas á esta, hay otras estátuas yacentes en Birmania, Siam y Ceylan.

«Las estátuas yacentes construidas de ladrillos,—agrega Tissandier,—están generalmente revestidas de una capa decorada con pinturas brillantes ó doradas. La del reyno de Siam, que se ve en Bangkok, en la pagoda de Xetuphon, tiene, según el conde de Beauvoir (*Java, Siam, Canton*, etc., pág. 282), 50 metros desde la espalda hasta la planta de los piés y está enteramente

dorada: su cabeza se encuentra á 25 metros del suelo. Este Budha colosal y de un aspecto magnífico, está echado sobre una azotea dorada que le sirve de lecho» (Véase el grabado núm. 10).

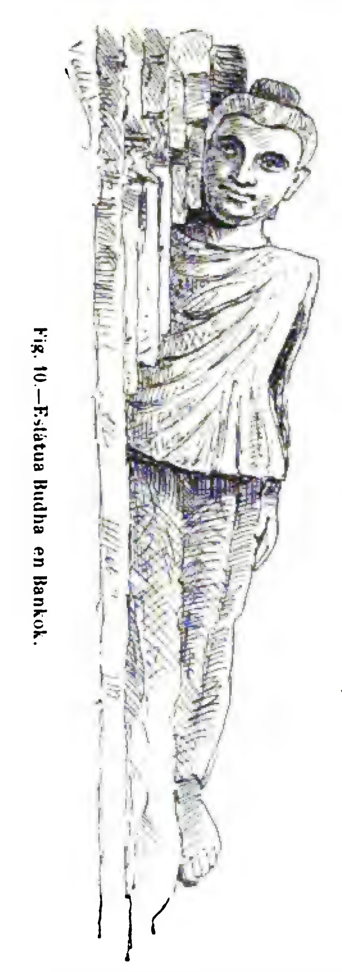


Fig. 10.—Estátua Budha en Bankok.

También cita Tissandier otras estátuas de Budha que se conservan en Ceylán y en Aliviya Haré. En estos templos las estátuas son de ladrillo, de tierra y de piedra, siendo estas últimas las más curiosas, pues están talladas en las rocas y créese son las más antiguas.—En Pollonarúa se ha hallado otra, que mide 14 metros de longitud y está cubierta con una túnica primorosamente plegada.

Cerca de esta hay otra estátua, de pie, que representa á Anada, el discípulo favorito del reformador de la religión india; á poca distancia, consérvase «un pequeño santuario subterráneo, en el cual se ve otra figura de la divinidad, y finalmente, siempre tallada en la misma roca de granito, otra estátua de Budha sentado en cuclillas sobre un pedestal adornado con leones fantásticos, cuyos detalles escultóricos desaparecen debajo del musgo y de las flores: la estátua propiamente dicha tiene unos cinco metros de alto y parece apoyarse sobre el respaldo de una silla tallada en la roca en alto relieve,

cuyos ornamentos divididos en tres zonas iguales representan cabezas de dragones, de cuyas bocas salen leones. Coronan el respaldo algunas pequeñas pagodas sobrepuestas.»

El malogrado é ilustradísimo viajero y literato español Adolfo Rivadeneira, en su notable libro *Viaje de Ceylan á Damasco* describe las pagodas de Bombay, y dice: «La fachada está materialmente cubierta de figuras simbólicas, de hombres, diablos y animales hechas de arcilla, pintadas de diversos colores, en actitudes extravagantes, ridículas, grotescas y obcenas. Interiormente no hay ventanas pero si infinidad de linternas, que son parte de las ofrendas de los fieles; por todas partes se ven numerosos ídolos de piedra ó de cal y canto, fabricados y adornados de vistosas telas, sentados con las piernas cruzadas, y con bonete puntiagudo, lo cual viene á darles una forma piramidal...» (pág. 7). Más adelante, describiendo el antiquísimo templo de Elefanta (1) «abandonado por insalubre,» pero importantísimo en cuanto á escultura, dice que la profusión de adornos y de pedrerías que ornan las figuras de *Brahma, Visnú y Siva,* fuerzas activas de la creación, conservación y destrucción, colocadas en un grupo de tres frentes de 5 metros de altura por 3 de espesor, y sus bonetes cónicos, están imitados con una paciencia y una maestría asombrosas, así como todas las demás esculturas y relieves que adornan el templo (pág. 15 y 16) y en los que figuran hombres en diversas actitudes, diablos, serpientes, mónstruos etc.

En el templo de Kalany hay también muy interesantes estátuas, relieves y pinturas y una gran imagen de Budha, hecha de yeso, y pintada de amarillo. El dios está recostado, mide 16 pasos de largo «y de la cintura

(1) Según Mr. Erskine, el templo cuenta más de 2.500 años de antigüedad; Stevenson, opina en contrario y dice que se talló y labró hace nueve siglos (Véase el núm. 599 de *La Ilustración Artística*.—Barcelona).

para abajo carece totalmente de forma humana, contrastando con el esmerado dibujo que se observa en el torso y cara. A la cabecera y á los pies tiene cuatro dioses en cuclillas, con las manos en ademán suplicante...» (obra cit. pág. 368).

El carácter especialísimo, distintivo de la escultura india es el de que las divinidades produzcan espanto y asombro en el pueblo, cualidad que la acerca, estableciendo ciertas relaciones de parentesco, á las esculturas caldea y asiria. La fantástica mitología índica inspiró esos dioses monstruosos de tres cabezas, de cuatro y hasta doce brazos que inspiran verdadero horror pero aun las grandes figuras humanas de los relieves de Elefanta y Ellora causan el mismo efecto, por la enormidad de las proporciones y su estraño simbolismo;...» las esculturas de Ellora—dice Lefebre—no se pueden comparar con otras obras informes y primitivas de nuestra Edad media; mas no tienen la rigidez egipcia: una vida monstruosa las anima...» (*Les merveilles de l' architecture*, pág. 52). En efecto, aunque esas figuras carezcan, casi todas, de reglas anatómicas, de perfección de factura, tienen algo que expresa de un modo vago y misterioso el simbolismo sagrado que las inspirara.

Las influencias artísticas de otros paises que en la escultura india se notan, son muy fáciles de explicar, teniendo en cuenta los datos que antes se han expuesto y que como se ha dicho, los monumentos arquitectónicos y escultóricos que se conocen pertenecen á los tiempos de nuestra era.

El simbolismo en las figuras de hombres, mónstruos y animales, es, en relieves y estátuas, la nota predominante. Rivadeneyra, hace notar que las figuras de ídolos sentados con las piernas cruzadas y cubiertas las cabezas con bonetes puntiagudos tienen algo de forma piramidal, y apropósito de tal circunstancia hace observar discretamente, que «quizás abunden los indios en la

misma idea de los egipcios, que miraban á la pirámide como símbolo de inmortalidad, á pesar de que fuera mas lógico considerarlo como el de la vida, cuyo principio está representado por la base, y el fin ó la muerte por el vértice» (ob. cit. pág. 7).

Respecto de la interpretación de esos simbolismos nada puede decirse en definitiva, pues ni los mismos sacerdotes de Brahma explican el significado de esas monstruosas representaciones escultóricas.

El arte indio se extendió por China y el Japón, cuyas estátuas y relieves tienen casi igual carácter que las índicas.

Aun nos quedan por consignar dos observaciones. El arte indio parece haber influído al del pueblo antiguo mejicano, cuyos monumentos presentan indudables analogías con aquél, según hacemos notar en el tomo I de esta obra (págs. 178 á la 201). Estas analogías prueban, no sólo la importancia y antigüedad de la civilización índica, sino el enlace del arte indio conocido con el que, accidentes ignorados hasta hoy, ha hecho desaparecer.

Por último, se debe tener en cuenta: que uno de los más entusiastas defensores de la cultura muslímica, Mr. Le Bon, dice que «al entrar los mahometanos en la India hallaron allí una antigua civilización muy superior á la suya» (ob. cit. pág. 90);—que adaptaron esta á la propia, y que la influencia ejercida en América por los indios debió de ser anterior á la conquista de la India por los Gharnevidas (1000 de J. C.) y á las incursiones árabes en aquel país, desde los primeros años de la hegira (637 de J. C.), porque los monumentos mexicanos no tienen rasgo alguno que los acerque á los que construyeran los árabes en la India, después de fusionar su arte con el de este pueblo.

Fenicios y hebreos.—Es difícil de caracterizar el arte escultórico fenicio. Las investigaciones de Beulé en

Cartago (1859); las del conde Palma de Cesnola (1875) en Chipre; los libros de Fleury (*Les figurines antiques en terre cuite du musée du Louvre* y *Catalogue de terres cuites antiques du Louvre*, 1882); las múltiples y novísimas exploraciones históricas, filológicas y arqueológicas que cita Fernández González en su ya mencionado libro, respecto de fenicios, libios, atlantes, shardanes ó surdaones, tirrenos ó turchenos; la identidad que entre todos esos pueblos, los heteos ó hittitas, los pelasgos y griegos primitivos señalan gran número de curiosísimos estudios arqueológicos y filológicos (1), vienen á complicar más este dificilísimo punto, porque llegan á confundirse, perpetuando todavía el error en que se estaba hace dos siglos suponiendo obras fenicias cuanto se resistía algo á la investigación poco detenida—las obras del periodo protohistórico y del que se enlaza con la historia conocida, producto tal vez de alguno de esos pueblos que en Oriente ú Occidente se mezclaron con los fenicios, con otras indubitadamente históricas y de más fácil asimilación al carácter y costumbres del pueblo mercader por excelencia.

Este decidido empeño de convertir en obras de feni-

---

(1) Respecto de los heteos, dice el docto Marqués de la Fuensanta del Valle: «Ni los autores griegos de la antigüedad clásica, como Herodoto y Cxesias, ni tampoco los de la romana, hicieron mención de ellos, de modo que, cuando en 1870 los dos anglo-americanos A. Johnson y S. Jessup, dieron noticia de que á las orillas del Oriente había bajos relieves, restos de edificios é inscripciones en una lengua por completo desconocida, y trasladados muchos de estos objetos á Constantinopla, pudieron ser estudiados por los sabios, resucitó cual otro Lázaro de su tumba, el Imperio Hittita, sus reyes, sus guerras, alianzas y su historia; se vino entonces á conocer que eran los mismos de que habló la Biblia con el nombre de Bene-Het ó Hittisu; que cuando los hebreos entraron en Palestina, estaba ya en decadencia; pero los que han dado mas noticias sobre ellos, son los geroglíficos egipcios y los bajo relieves asirios, no limitándose á narrar las guerras que ellos sostuvieron, sino representándolas con sus armas, trajes y tipos, bajo el nombre de Khetan ó Hatti, estando ya cercano el día en que puedan leerse sus inscripciones, como lo hacen presumir algunos ensayos recientes» (*Disc. de recepc. en la Acad. de la Hist.*—Enero 1895.—Págs. 37 y 38, ed. de Córdoba).

cios cuantos restos se quieren dotar de antigüedad respetable, ha introducido una verdadera confusión en las clasificaciones arqueológicas, y como ejemplo, recordamos que los muros de Granada árabe, que á lo sumo pueden reputarse como obra romana retocada por los alarifes de los reyes de taifas y por los de la monarquía naçarita, han sido objeto de grandes discusiones arqueológicas, porque á su fábrica, enlazándola hasta con historias y tradiciones religiosas, se le ha querido dar antigüedad respetable y remota para probar que en su recinto estuvo la antigua Ilíberis.

No pueden, realmente, establecerse completas clasificaciones de todo lo que se incluye en el arte fenicio, para deslindar los campos y señalar, sino épocas, grandes grupos de edades, pero compárense, por ejemplo, el



Fig. 11.—Ídolo sardo (Cerdeña).

ídolo sardo hallado en Cerdeña (fig. núm. 11), pedazo de tierra que fué española y que guarda grandes misterios de las edades protohistóricas é históricas del antiguo pueblo ibero, con la estátua greco-fenicia del cerro

de los Santos (grabado num. 12) ó con la estátua chipriota de marcado carácter asirio (grabado núm. 13), y se verá que estas manifestaciones artísticas son de edades y civilizaciones diferentes.



Fig. 12.—Estatua greco fenicia. (Cerro de los Santos.)



Fig. 13.—Estatua chipriota de carácter asirio.

Las figurillas ó ídolos sardos, tienen indudablemente cierto parentesco con alguno de los personajes del relieve heteo ó hittita de Salisi Kaia, aunque estos no presenten la deformidad característica de aquéllos; aunque no revelen sus desproporcionados miembros la carencia total de estudio y reglas de anatomía en los autores de tan extrañas esculturas; y en apoyo de esta opinión, debemos de consignar que el R. P. Cesare, A de Cara, ha sostenido en el congreso de Orientalistas de 1891, la *identitá degli Hethei e de Pelagi dimostrata per la cerá-*

mica prefenicia e preellenica» (1), y que de cuantas investigaciones modernas y de textos griegos y latinos, y aun anteriores, cita Fernández González en su notable libro, resultan parentescos, uniones é influencias de unos en otros de esos pueblos antiguos, primero en Oriente y después en Occidente, cuando invadieron Europa aquellas razas, uniéndose también á los pueblos indígenas, ó quizás aborígenes, de estos paises.

La escultura fenicia, pues, tiene muy difícil división; á lo sumo podríase ensayar, con el temor desde luego de incurrir en errores de importancia, la siguiente clasificación.

1.° *Período incierto*, en el que cabrían todas esas esculturas y figurillas que no pueden pertenecer á período histórico conocido, como las que se creen ibéricas, sardas, etcétera.

2.° *Caldeo-asirio.*

3.° *Egipcio.*

4.° *Pelásgico-etrusco-griego.*

5.° *Fenicio-Cartaginés.*

Los sardos, shardanes ó surdaones (2) de la Libia, según las referencias de los antiguos historiadores griegos, invadieron las poblaciones de la isla de Cerdeña, pero cuando se verificó esta invasión, «ni los libios ni los indígenas habían aprendido á labrar ciudades, sino que vivían dispersos en chozas y cuevas, según cada cual podía (PAUSANIAS, *Descrip. de la Grecia*, libro X). Respecto de Córcega, del origen libio de los Corsos, de sus relaciones con los Sardos y de sus alianzas con iberos y cartagineses, el mismo Pausanias, Silio Italico (*Guerras pú-*

---

(1) Esta memoria citada por Fernández y González en su mencionado libro (pág. 303), obtuvo certificado de honor y se publicó en la *Civiltà Católica* (20 Enero de 1892).

(2) Créese que estas palabras tienen por origen la asiria *kharru*, *sharru* ó *acharru*, que significa, accidental ó posterior, lo mismo que *kefl*, nombre dado al *cananeo* (*Fernán. Gonz.*. nota á la pág. 229).



nicas), L. A. Séneca *(De consolatione ad Helviam matrem)* Tucidides *(Hist.)* y otros autores, recogieron tradiciones y referencias históricas que demuestran aquellos estremos cumplidamente. Consignamos estos datos, para dejar probado que el *Periodo incierto*, á que puedan corresponder las originalísimas figurillas sardas é iberas (1), por ejemplo, pertenece más bien á la época que en nuestro primer tomo denominamos «enlace de la Protohistoria con los tiempos conocidamente históricos,» y que los fenicios á quienes se atribuye el arte de los tres periodos siguientes, no son esos antiquisímos pueblos cuya filiación ha desentrañado hábilmente en su notable obra el señor Fernández y González, al estudiar los primeros pobladores históricos de nuestra península (2).

Para caracterizar el *periodo caldeo-asirio*, hemos de buscar los ejemplos en Chipre, á causa de que España, donde tuvieron adoradores el dios Rimmon de la Caldea (3) y los idolos de la Asiria, y del Egipto, porque los fenicios «fabricantes de dioses para la esportación» trajeron á Occidente imágenes de todos los cultos y religiones,— ó se han confundido las esculturas con otras antiguedades parecidas y se han clasificado erroneamente, ó las continuadas invasiones que sufrió la península antes y después de los periodos históricos las destruyeron, puesto que, refiriéndose al templo del Hércules egipcio en Cádiz, Silio Itálico *(Las Púnicas)* y Filostrato *(Vida de Apolonio*

---

(1) Es muy interesante el estudio de M. Taillebois *Deux objets d' art Iberiens*, acerca de estas figuras y de otras iberas, italianas y fenicias, con motivo del hallazgo de dos ídolos iberos, pertenecientes á diferentes países.

(2) Fernández y González, no opina, á pesar del texto de Avieno *(Ora marittima*, v. 459 y 460), que los primeros pobladores de España fueron fenicios históricos, y en su apoyo cita los descubrimientos de Siret en Almería *(L' age du metal dans le Sudest de l' Espagne.)* que en realidad corresponde á la edad de los metales.

(3) En Elvira ó antigua Iliberis (Granada); y es interesante observar que entre los rabinos, *Rimmon* era el nombre de Granada, y del fruto del granado.

en Tyana) dicen que no había simulacro de ningun dios;

> Sed nulla effigies, simulacrave nota Deorum...
>
> S. Itálico, Lib. III

La estátua chipriota que representa el grabado número 13 (pág. 38) es de marcado carácter asirio. Consérvase en el Museo de Nueva York y la descubrió en Athienan M. de Cesnola.

Comparada esta estátua con las figuras de los relieves asirios, demuéstrase, que apesar de no ser copia aquélla de éstos, por que entre otras circunstancias las estátuas de Chipre son de proporciones generalmente rechonchas y bajas de tálla, únenlas análogías interesantes, por ejemplo las del tocado, la barba y el traje. La factura, indudablemente, es menos fina y delicada que la asiria y no revela personalidad artística.

También tienen cierto carácter asirio los zócalos esculpidos hallados en Golgios, isla de Chipre, y que representan nuestro grabado núm. 14.



Fig. 14.—Zócalos hallados en Golgios (carácter asirio).

El *período egipcio* ostenta marcado carácter en Chipre, en tanto que en España, como antes hemos hecho notar, es muy difícil su estudio por la carencia de imágenes religiosas.

El grabado núm. 15 es el perfil de una estátua perteneciente á este período y cuyo parecido á las egipcias es bien fácil de hallar, aunque se diferencien con estas en que el torso no está desnudo, en que los brazos se engalanan con brazaletes y en que el tocado es diferente.

En Chipre, también, se han hallado estátuas en que se confundían las influencias asirio-persas y las egipcias, con algo que parece peculiar del país. Un sarcófago descubierto en Amathus, ofrece, reunidas, formas



Fig. 15.—Estatua chipriota de caracter egipcio.

arquitectónicas propias del Egipto, mónstruos alados con cabezas humanas, y estátuas de mujer, que parecen precursoras de las cariátides griegas.

El *período pelásgico-etrusco-griego*, es de un grande interés artístico, pero de dificilísima explicación.

Los *tirrenos* ó *turshas*, aparecen unidos á los sardos en sus invasiones y viajes á Occidente, y con los *pelasgos*, como hábiles constructores en Grecia; pero más tarde, Minos les arroja de Grecia y del Asia Menor y pelasgos y tirrenos se refugian en las costas ibéricas y africanas y con el nombre de *etruscos* (1) forman después poderosa confederación en Italia. De estos tirrenos y pelasgos, y de la importación fenicia de obras arcaicas de la Grecia,—esculturas que según se verá después, tienen marcado parentesco con las caldeas, asirias y

(1) Véanse en nuestro primer tomo los estudios preliminares á Grecia y Roma (págs. 97, 104, 131 y 138).—Mommsen, *Römische Geschichte*, dice que los griegos formaron de la palabra etrusca-itálica *Turs-enna* los Ombrios, *Turs-ci* y los romanos *Tusci* y *Etrusci*.

egipcias,—se originó ese período preparatorio del siguiente, los que pueden caracterizarse muy bien con las obras artísticas del rico tesoro hallado en el cerro de los Santos (una de cuyas estátuas hemos reproducido en el grabado núm 12). Así al menos opinan gran número de arqueólogos é historiadores.

Ahora bien, esas estátuas, entre las que hay un Iris y un Osiris; figuras que tienen en las manos la simbólica paloma de los mitos egipcios; otras de marcado carácter asirio y otras, por último, en que se combinan las afinidades asirias con las egipcias. ¿se deben de conceptuar como expresión del arte genuinamente fenicio?

«Ciertamente,—dice en una nota Fernández y González (obra cit. pág. 307),—contrasta la delicadeza en la ejecución de algunas de estas estátuas españolas con la tosquedad de las análogas en Caldea; pero esto no desvirtua el paralelismo etnográfico; pues es manifiesto que la industria de los Etruscos, á la cual pertenecía según Varrón, la *toga regia undulata*, tejida por Tanaquil para Servio, como asimismo su arte é idioma, recibieron en la sucesión de los tiempos los progresos de la Grecia, cuya influencia modificó grandemente las formas de su estatuaria, glíptica y pintura. De dicho arte oriental y tirreno alterado, se ofrece más de una muestra, perteneciente al Oriente de España, en la colección lapidaria del Príncipe Pío, dada á conocer en el tomo VIII de las *Memorias de la Real Academia de la Historia...*»

Es indudable, que esas estátuas revelan influencias griegas y orientales, unidas á ciertos rasgos que las caracterizan sin imprimirles una verdadera modalidad artística, por lo cual pueden conceptuarse como representación, unas, del periodo preparatorio de influencias marcadas, y otras, de un arte que más propiamente pudiera llamarse fenicio ibero y que corresponde en importancia al chipriota, aunque este es más marcadamente

griego, no faltando en esas figuras ni aun la *risa eginética* propia de las esculturas arcaicas griegas (Véase el paragrafo *Caracteres de la escultura griega*).

Fáltannos, para completar el cuadro, los rasgos marcados en la historia del arte por cartagineses (los libios fenicios españoles) y hebreos (1).

Los monumentos de Cartago, hasta ahora más conocidos, son las estelas funerarias, de que hay interesante colección en el Museo nacional de Francia y algunos mosaicos con adornos y figuras, y en los que, como en las estelas, imperan los motivos de decoración griega, aunque las figuras y emblemas revelen su procedencia libio fenicia (2).

En cuanto á los hebreos, en tanto que su arquitectura les acerca á los asirio-persas, á los etruscos y á todos los pueblos orientales y occidentales con quienes tuvieron desde remotas edades estrechas relaciones, siendo interesantísimo, por ejemplo, el rasgo de afinidad que presentan los sepulcros del Perú y los etruscos de Castel d' Asso, con el llamado de Zacarías, cerca de Jerusalén, —en escultura nada hicieron propio, ni copiado, porque su religión les prohibía fabricar imágenes de hombre ni de ningún animal, como resulta del primer capítulo de su ley que dice así: «No te harás ninguna estátua, ni figura de cosa que esté arriba en el cielo ni abajo en la

---

(1) Una tradición árabe, refiere que muchos hebreos, después de la conquista de la tierra de promisión por Josué, volvieron á Egipto, esparciéndose por el Magreb y por España (*Attabarí*, t. I) —Esta y otra versión pérsica, recógela nuestro sabio Fernández y González en apoyo de su opinión de que los hebreos se unieron á las gentes de la Libia (ob. cit. pág. 237).

(2) Las estelas, tenidas siempre por exvotos funerarios, son hace tiempo objeto de controversia entre los arqueólogos. En la Exposición histórico europea celebrada en Madrid en 1892, se presentaron varias estelas púnicas (Monum. relativos á la historia de Túnez), de carácter tan opuesto á las ceremonias de la muerte, que en el *Catálogo general* (Sala III), se dice describiendo la inscripción núm. 72 y refiriéndose á la opinión de la Academia: «Esta inscripción anula la hipótesis de los que quieren todavía ver en estos exvotos, inscripciones funerarias.»



tierra, ni en las aguas debajo de la tierra.» (*Exodo*, 20,4, *Levit. Deuteronomio*, etc.); preceptos, que después de la cautividad sufrida por los hebreos y que consideraban ocasionada por haberse consagrado culto alguna vez á ídolos asirios y egipcios, se respetaron de un modo tal, que basta consignar el siguiente hecho que relata Josefo: «Habiendo enviado Tiberio á Pilatos á Judea y tomado éste el mando de aquella región, á deshora de la noche entró en Jerusalén imágenes del César que estaban tapadas, lo que al cabo de tres días ocasionó un grande tumulto entre los Judíos, pues los que estaban presentes quedaron atónitos y pasmados como si viesen ya profanadas sus leyes por no serles permitido colocar ningun simulacro en la ciudad...» Promovióse un gran motín y Pilatos amenazó con la muerte á los judíos si no recibían las imágenes del César, «pero los judíos, como de común acuerdo, se postraron todos de repente y presentaron desnudas sus cervices para recibir el golpe, diciendo todos á grandes voces, que mejor querían morir que ver profanadas sus leyes; por lo que admirado Pilatos de ver el afecto del pueblo á su religión, mandó luego quitar las estátuas de Jerusalén» (*De bello Jud.*, I, 1, c. 21).



III

Resumen.

Enlace entre las artes orientales.—Conclusiones.

De todo cuanto dejamos expuesto, resulta un maravilloso enlace entre las artes nacidas en Oriente, como ya en el resúmen del tomo I (págs. 95 y 96), hemos hecho resaltar. Además de aquellas conclusiones, que los mayores datos que ahora traemos,—porque hay más abundancia de monumentos escultóricos que de restos de antiguas arquitecturas,—robustecen nuestra teoría, creemos de importancia consignar las siguientes observaciones:

1.ª Adviértase como se perpetuan á través de diferentes razas y nacionalidades y de la sucesión de los tiempos, las formas esenciales del modelado asirio en relieves y figuras. La morbidez, la blandura y la delicadeza de la carne, aparece allí tratada, cuando los largos ropajes dejaban entrever las musculaturas, y especialmente en los cuerpos de los animales.

2.ª La escultura egipcia con sus períodos arcaico, de brillante y propio desarrollo y de decadencia, influida por rasgos artísticos de otros países, forma un hermoso



conjunto de grandísimo interés para el estudio de los precursores del clasicismo, y

3.ª Que las influencias orientales recorren el mundo, dejando interesantes gérmenes en todas las naciones, como iremos demostrando en el curso histórico-crítico de este tratado, en que hemos de agrupar datos nuevos para ampliar y fortalecer la teoría artística que en el tomo I hemos indicado.



LIBRO SEGUNDO

EL CLASICISMO EN OCCIDENTE

I

Precursores del arte clásico

Las influencias artísticas orientales en Occidente.—Rasgos de la Cerámica y la Orfebrería, que prueban estas influencias.—Mito referente al comienzo de la Escultura griega.—Identidad de dioses orientales con los de Grecia.—Resúmen.—División del *Clasicismo en Occidente* en dos períodos: GRECIA Y ROMA.

En el tomo I de esta obra, dejamos trazado un bosquejo histórico-crítico de los orígenes del arte arquitectónico de los griegos, para demostrar las analogías que unen al arte del Oriente con el de Occidente (páginas 97-104); mas aun con ser tan elocuentes los rasgos principales de los sepulcros licios y frigios en que se confunden las reminiscencias asirio-persas y las egipcias, con algo que es propio y peculiar del país; á pesar de que el capitel dórico y jónico lo hallamos en esas y otras construcciones contemporáneas, si bien con rudas formas que el delicado ingenio de los atenienses transformó, y

pulimentó después, las influencias se manifiestan mas determinadas y concretas en la Escultura y especialmente en la Pintura aplicada á la Cerámica. Las figuras humanas, los adornos, los mónstruos ó animales fantásticos colocados, aquellas y estos, de perfil como en los relieves y pinturas asirias y egipcias, revelan tales influencias orientales en los tocados, en la plegadura de los paños, en el carácter, que son, en cuanto á la forma ó dibujo, el enlace del período de influencias con el arcaico en pintura y escultura y la avanzada del progreso y desarrollo de la estatuaria.

Conste, ante todo, que con esto de las influencias del Oriente en Occidente, no estamos enamorados de las teorías de Herodoto, Diodoro y Pausanias, para quienes el arte, la religión y la cultura griegas habían sido trasplantadas del Egipto; parécenos más eficaz y mucho más antigua la influencia caldeo-asirio-fenicia, y esto lo demuestran no pocos datos de importancia; la identidad, por ejemplo, de heteos, pelasgos, fenicios y turshas (ó etruscos) de que antes hemos hablado (pág. 36 de este tomo); el dios griego *Crisaor*, cuyo origen hay que buscarlo en el *Crisor* fenicio; el politeismo griego, que, como dice Duruy, «divinizando fenómenos de la naturaleza y las pasiones de los hombres, los bienes y los males, debia necesariamente de multiplicar los dioses hasta lo infinito» (*Hist. de los griegos*, t. I, pág. 307).

La *cerámica* y la *orfebrería*, han revelado mejor que las investigaciones históricas esos orígenes é influencias.

En una joya lidia hay dos cabezas con tocado egipcio. Del mismo carácter hay una figura en otra joya y la actitud y el traje son marcadamente orientales. En un trozo de cerámica hallado en Spata, vése una esfinge con alas y su estilo es asirio de un modo indudable. Unas pinturas de vasos dadas á conocer en la *Gaceta arqueológica* de Francia por Gerhard, se componen de fi-

guras más asirias que fenicias y de una columna de estilo dórico primitivo (1).

Algún parentesco tienen con estas figuras, las estelas funerarias halladas en Mycenas, en las que M. Pedro París, quiere caracterizar «el estado del arte helénico en esta época primitiva» (Libro cit., pág. 108). Este inteligente arqueólogo no está muy conforme, como otros muchos, en reconocer las influencias de que venimos hablando; pero ante los hechos hay que convencerse, y como el arte griego tiene, como toda manifestación del ingenio humano, un período gestatorio, y no cabe suponer que el *siglo de oro* de la Escultura griega, no tenga otros antecedentes que el período arcaico, cuyo carácter es marcadamente oriental, hay que desvanecer esas preocupaciones y admitir las influencias, y con ellas el hermoso mito referente al comienzo de la escultura griega, que debe de tenerse en cuenta. Diodoro de Sicilia, elogiando al escultor Dédalo, que según Pausanias vivía en la olimpiada 95 y era hermano y discípulo de Patroclo, dice, que «las estátuas que esculpía tenían cierta semejanza con los seres humanos... El fué el primero que abrió los ojos á las estátuas y les desligó los brazos y las piernas...» Tal es el mito, en el que poetas é historiadores representan el progreso y adelanto del arte escultórico griego.

Si fuéramos á citar ejemplos que comprobasen nuestra teoría, haríase interminable este capítulo preliminar; pero basta, seguramente, con cuanto dejamos expuesto y con recordar la identidad de la diosa *Anait*, asiria, la *Tanait* ó *Tanit* fenicia, la *Neith* egipcia y la *Minerva* ateniense, en el traje y en el culto que se les tributaba (2) en sus respectivos países, rasgo que une á

(1) *Duruy*, obra cit. Tomo I, pág. 18 y siguientes.

(2) Véase acerca de este interesante punto el texto y las notas de las páginas 187, 188 y 189 del ya citado libro de Fernández González.



Oriente y Occidente con la intervención de los fenicios que, como ya hemos dicho antes, lo mismo comerciaban con telas, armas y joyas, que con la fabricación de dioses para todos los países, y cuyo estrecho enlace con los griegos está demostrado aún en nuestros días por la confusión, que no ha podido esclarecerse, respecto de buen número de colonias que se han creído griegas y las investigaciones arqueológicas prueban la intervención en ellas de factorías fenicias.

En apoyo de la mayor influencia del arte asirio sobre el griego, léase el siguiente párrafo de M. Guigniaut (*Notas á Creuzer*, t. II), en que se trata abiertamente este interesantísimo asunto: «La Quimera, las Gorgonas, los centauros y los grifos, la esfinge mujer y león y el caballo alado Pegaso, reconocidos ambos entre las esculturas asirias de Nimrud, son imitaciones de ese género (de la representación de animales fantásticos en la pintura de vasos) y pasaron de las tradiciones á los monumentos, ó algunas veces también, de estos últimos á aquellas. Las más antiguas monedas griegas, las de Egina, de Corinto y de Atenas, que se remontan á las primeras olimpiadas, presentan en sus tipos simbólicos el vestigio de esas imitaciones tomadas del Asia Menor, de Fenicia y de Asiria, de igual manera que en las escenas heroicas esculpidas en estilo antiguo en los templos de Egina y Selinonte, con las proporciones macizas de sus figuras, con sus músculos muy pronunciados, sus adornos, su tocado y sus trajes, se cree reconocer la misma fuente de imitación, que produjo tantas piedras labradas y escarabajos, cuyos asuntos y ejecución recuerdan tan notablemente los cilindros babilónicos...»

Resumiendo: son incuestionables las influencias en la escultura griega; no se produce expontáneo un arte tan verdaderamente hermoso; pero de esas influencias y del sentido artístico del pueblo griego. nació tan admirable manifestación de la belleza, porque, como dice Taine,

«para hacer al hombre de mármol ó de bronce, hicieron, en primer lugar, el hombre viviente, y la grande escultura se desarrolla en Grecia en el momento mismo que la institución por la cual se forma el cuerpo perfecto...» (*El arte en Grecia*, páginas 179 y 180).

En realidad, para comprender con exactitud la gradación que del arte escultórico de los asirios, los fenicios y los egipcios, hay á la escultura griega en su siglo de oro, en Atenas, debe de estudiarse, como lo ha hecho Taine en su bellísimo libro citado, la *raza*, el *momento* y las *instituciones*; después, cuando el hombre estaba formado y era conjunto de perfecciones humanas, el artista encontró modelos en todas partes.

El estudio del *Clasicismo en Occidente*, lo dividiremos en dos períodos: GRECIA Y ROMA.



II

Grecia

A.—Preliminares.

Licurgo y las artes —La educación de los griegos.—Influjo de la educación, del clima, de la organizacion político-social, de las ideas religiosas y de la filosofía en el arte griego por excelencia: la Escultura.— Procedimientos técnicos.—Originales griegos é imitaciones que se conservan.—División de la Escultura griega en cinco periodos.

Es muy difícil, realmente, sintetizar en pocas líneas el estudio preliminar del arte escultórico de los griegos; las circunstancias especiales que determinaron su progresivo desarrollo, hasta convertir en hermoso conjunto de perfecciones, el tosco ídolo que los pelasgos veneraban en sus sencillos templos.

Licurgo, por ejemplo, á quien culpa la historia de haber desterrado las artes de Esparta con objeto de combatir el lujo y de impedir las representaciones de divinidades lascivas y voluptuosas, que después llegaron hasta á Atenas, á pesar de las protestas de los sabios, prestó, tal vez, el más importante concurso al desarrollo del arte escultórico, educando y desarrollando no sólo á los jóvenes para que «fuesen bien mandados, sufridores del trabajo, y vencedores en la guerra... rapándoles hasta la piel, haciéndolos andar descalzos, y ju-

gar por lo común desnudos», como dice Plutarco en la vida del famoso legislador, sino que hizo algo parecido con las doncellas cuyos cuerpos ejercitó en «correr, luchar, arrojar el disco y tirar con el arco... acostumbrándolas á presentarse desnudas igualmente que los mancebos en sus reuniones, y á bailar y cantar así en ciertos sacrificios en presencia y á la vista de estos... Y en esta desnudez de las doncellas nada había de deshonesto, porque la acompañaba el pudor, y estaba lejos toda lascivia; y lo que producía era una costumbre sin inconveniente, y el deseo de tener buen cuerpo; tomando con lo femenil cierto gusto de un orgullo ingénuo, viendo que se las admitía á la parte en la virtud y en el deseo de gloria...» (*Las vidas paralelas. Licurgo*, páginas 79-118).

Pausanias, describe el traje de las jóvenes élidas que tomaban parte en las carreras. «He aquí,—dice,—como van vestidas para la carrera: sus cabellos sueltos, su túnica apenas llega á la rodilla y el pecho y el hombro derecho descubiertos... El precio de la victoria es una corona de olivo...» (V. 16.). Con esta descripción coincide el aspecto y el traje de una estátua que representa una joven y que pertenece al museo del Vaticano *(Mus. Pio Cl).* Duruy ha clasificado esta obra de arte, como estátua de una «joven de Elida, victoriosa en la carrera.»

El clima, maravillosamente hermoso; la estructura física de la comarca en donde nada hay enorme ni gigantesco, desde el mar, al que siempre sirve de fondo alguna isla ó las costas vecinas, hasta la vegetación, rica, flexible y elegante; el sistema de organización político-social; lo limitado y superficial de las ideas religiosas respecto del destino y finalidad del hombre, de los dioses y su Olimpo, que, como ha dicho Taine, tiene algo de teatral; sus ideas filosóficas, sutiles y paradógicas, mantenidas en esta consoladora teoría: «la vida ha

de dar su flor, después su fruto, ¿para qué más?»; todos los medios en que se desarrolló la vida del cuerpo y del espíritu, completaron el hermoso escenario en que la vida griega, ayudada por la oportunidad del momento, germinó hasta dar esos frutos que hoy estudia afanosamente el artista, el arqueólogo y el filósofo.

Estudiando con atención esos elementos, analizando las manifestaciones artísticas del pueblo griego, y especialmente la escultura, arte el más propio de aquella civilización en que se prestaba verdadero culto á la belleza y perfecciones del desnudo, se comprende como, desde el ídolo informe y falto de todas proporciones, fabricado en vista de los productos orientales que los fenicios importaban á todos los países, pudo romper las ligaduras de aquellos convencionalismos, copiar la realidad, imitarla y llegar á hacer la realidad más bella aun de lo que era, reuniendo en una creación ideal las perfecciones de varios seres humanos.

«Sin embargo,—dice Duruy,—dos cosas contuvieron durante largo tiempo el impulso de esa arte bella: la imperfección de los procedimientos técnicos y el respeto supersticioso de los pueblos á los objetos informes de su adoración...» y agrega en una nota: «antes de la guerra de Troya» dice Pausanias,—y hubiera podido añadir, largo tiempo después,—«no se conocía el arte de fundir el metal y echarlo en moldes. Se hacía una estátua como un traje, pieza por pieza, y no de una sola vez» (Obra cit. pág. 313).

Taine, al trazar las líneas generales de su admirable estudio, dice: «Lo que de la antigua estatuaria se conserva no es casi nada al lado de lo que ha perecido. Nos vemos reducidos á congeturar, por solamente dos cabezas (1) como eran las estátuas de los dioses colosales en

(1) Cabeza de Juno, en Ludovisi; cabeza de Júpiter, en Otricoli (Cita de Taine).



que se expresó el pensamiento del gran siglo, y cuya majestad llenaba los templos: no tenemos ni un trozo de Fidias, no conocemos á Myron, Polycletes, Praxiteles, Scopas, Lysipo, sino por copias ó imitaciones más ó menos lejanas ó dudosas. Las bellas estátuas de nuestros museos, son ordinariamente de la época romana, ó datan, todo lo más, del tiempo de los sucesores de Alejandro. Las mejores están mutiladas. El museo de reproducciones en yeso, se parece á un campo de batalla después del combate: trozos, cabezas, miembros esparcidos...» (Obra cit. págs. 7 y 8).

A pesar de eso; con el gran tesoro de antigüedades primitivas que ha descubierto la arqueología; con las escasas indicaciones de los historiadores y poetas griegos de aquellas edades; teniendo en cuenta que en todos los helenos vivía,—y vive aun como observa el ilustre Herzberg—indudable inclinación á los goces de las artes bellas (1); con los datos que las ruinas del Partenon y de los demás templos y edificios de Atenas suministran, así como de los restos de ese arte prodigioso arrebatados á Grecia por los museos de las naciones modernas, puede formarse un interesante esbozo de lo que el arte escultórico fué entre los griegos, dividiéndolo para su más ordenado conocimiento en los períodos siguientes:

I. Arte arcaico.—II. Atenas.—III. El efectismo y la voluptuosidad (siglo IV).—IV. Decadencia.—V. Caracteres de la escultura griega.

---

(1) «Todos los hebreos, y esto lo observamos aun en los más rústicos hijos de la Accadia y en los salvajes cleftas etolios del tiempo de los Diadojes y de los Epigones, se sentían inclinados, como por hermosa herencia al arte y á los goces del mismo, dedicándose, ya fuese á la oratoria, ya á las artes plásticas, ya á la música» (obra cit pág. 15).

B.—Arte arcaico.

Orígenes del arcaismo.—Las estátuas de Délos.—Las esculturas de Esparta.—Los descubrimientos de la Acrópolis de Atenas.—Los Apolos arcaicos.—Estátuas de Olimpia;—*Periodo de transición*: Kanachos.—Los frontones de Egina.—Los héroes de la libertad.—Kalanios, Pitágoras y Myron.

Ya hemos señalado los orígenes orientales y las influencias de Oriente y Occidente ejercidas en el arte escultórico que había de llegar á ser el clásico, la imitación más bella de la naturaleza;—completemos el cuadro determinando el progreso y desarrollo del arte arcaico y sus diferentes tendencias, para llegar de un modo ordenado al estudio del siglo de oro de la Escultura.

Desde el siglo VIII al V, próximamente, desarróllase ese período del arte, adoptando fórmulas diferentes en el Peloponeso, en el Atica, en el Archipiélago, en Asia, en Sicilia y en el Sur de Italia (Grecia mayor). ¿Dónde se produjeron las primeras obras artísticas? No es fácil determinarlo y, por lo tanto, muy peligroso establecer una cronología; mas es lo cierto que el período arcaico de la escultura está representado en los descubrimientos arqueológicos llevados á cabo en todos esos grupos de población griega y que un misterioso lazo los une.

M. Pedro Páris, en su interesante libro que ya hemos citado, antepone á los demás estilos, el que revelan los descubrimientos de Délos, isla del mar Egeo (1), en torno de la cual se agrupan las Cicladas y donde refieren los antiguos mitos que Latona dió á luz á Apolo. Entre

(1) Hoy Dili ó Sdili, al Norte de Náxos.



las ruinas y escombros de la famosa ciudad, Mr. Homolle encontró interesantes restos escultóricos, que conviene tener muy en cuenta.

La Artemisa (grabado núm. 16) «presenta el tipo—dice Duruy—de aquellos ídolos primitivos, de piedra pulimentada... venerada por los griegos que les atribuían con frecuencia un origen sobrenatural... Una inscripción métrica (*Bol. de la corr. helen. III*, pág. 3),





Fig. 16.—Artemisa de Delos.



Fig. 17.—Artemisa alada de Delos.

grabada en el lado derecho de la estátua, nos dice que fué consagrada á Artemisa por Nicandra, hija de Deinodikos, de Naxos, cuya escuela de escultura es una de las más antiguas de Grecia» (Obra cit. t. I, pág. 108, nota 4). La estátua está esculpida en mármol y tiene desde el plinto hasta los hombros, según M. Homolle, «la apariencia de una columna aplastada.» Homolle, Duruy y Páris, opinan, que esa estátua es obra original de un

escultor del siglo VII (1), y Páris agrega, que en ella se encuentra la técnica de la escultura en madera, así en la forma general como en el modo con que se unen entre sí los diversos planos, lo cual da al conjunto el aspecto de una figura geométrica» (Obra cit., página 122).

Otro de los descubrimientos de Homolle en Délos, es otra Artemisa, pero alada y no ya inmóvil y con los brazos rectos y las piernas juntas, sino en actitud de volar, tal vez, ó como dice Duruy, en la que los escultores antiguos y los pintores de vasos elegían «con más frecuencia para las figuras en que se ha de suponer un paso precipitado.» La estátua tenía alas en los brazos y en los talones. En el plinto hay una inscripción que dice que Mikkiades y Arquermos han hecho y dedicado aquella estátua á la diosa que lanza sus dardos á lo lejos, puesto que ellos, los chiotas, practican el arte hereditario de Melas.»—Estos tres nombres son célebres en la historia de la estatuaria griega en sus principios, y eran los de tres escultores de la misma escuela y de la misma familia. Melas de Chio, uno de los primeros que trabajaron el mármol, vivía allá por la Olimpiada XL. Su hijo Mikkiades, su nieto Arquermos, y sus biznietos Bupalos y Atenis, heredaron los secretos de su arte y de su fama» (DURUY, ob. cit. pág. 107, nota 2). Esta estátua, (grabado núm. 17) debe de ser obra de fines del siglo VII, y es de interés su comparación con la estátua greco-fenicia, grabado núm. 12 de este tomo, para establecer las evidentes afinidades entre Oriente y Occidente.

Otros fragmentos muy importantes de estátuas descubrió M. Homolle en Délos; por ejemplo, una imitación de las antiguás imágenes labradas en madera llamadas *xoanon, xoana* ó *soanas*, «de ojos cerrados, de brazos col-

---

(1) En el Museo del Trocadero, según Duruy, hay un modelado de esa estátua *Cf. Bcl. de la Corr. helen.*, III (1879), pág. 99 y pl. I).

gantes y pegados al cuello,» y que manifiesta cierto adelanto sobre la Artemisa de Nicandra, pues una de las piernas se adelanta sobre la otra, dejando adivinar bajo la túnica la redondez del muslo. Los demás rasgos de esta mutilada obra de arte son de bastante interés, porque revelan en su autor estudio del cuerpo humano.

El carácter de esta Artemisa es egipcio, así como la Artemisa de Nicandra.


Fig. 18.—Guerrero peloponeso.

Las estátuas y los relieves de Esparta, metrópoli del poder dório, tienen especialísimos rasgos.— El guerrero peloponeso, grabado núm. 18 es un ex voto y en una inscripción dice: «Carillos ha consagrado á (Apolo) Maleates;» tiene singular carácter y aun recuerda algo la estela de Aristión ó el *soldado de Maratón*, como vulgar y equivocadamente se dice á este relieve ateniense de procedencia ática y de influencia oriental.

Los relieves espartanos, más abundantes que las figurillas y estátuas, son muy dignos de estudio. La estela de Chrysapha (museo de Berlín), con sus dos grandes dioses y sus dos mortales de pequeñísimo tamaño, traen, hasta en este rasgo, á la memoria, los relieves asirios y las historias pintadas del Egipto.—Otros relieves, descubiertos en Magula cerca de Esparta, y que se conservan en el Museo de aquella ciudad, presentan en sus figuras —acerca de cuya interpretación no se han puesto de acuerdo los arqueólogos italianos y alemanes que los han estudiado—interesantes remembranzas de los personajes asirios.

Poco después del hallazgo de Delos, encontráronse en

la Acrópolis de Atenas, cerca del Erecteón, catorce estátuas muy parecidas á las Artemisas, pero superiores á estas en todos los rasgos. Páris, que intervino en los descubrimientos de Delos y que conoce la Grecia, según de su libro se desprende,—dice que este descubrimiento de la Acrópolis ha permitido «resolver de modo definitivo los problemas aun no esclarecidos por los hallazgos de Delos.»

En efecto, indudables relaciones unen á las estátuas de la famosa isla con las de la Acrópolis, aunque estas revelen una gran superioridad en el dibujo y en la factura... «El vestido es idéntico al de Delos,—dice Páris— igual camiseta menudamente plegada, igual túnica por mitad ceñida, idéntico *peplos* (manto) de largos y pesados pliegues simétricos; la propia actitud, elegante aunque algo rígida y soberanamente graciosa, y la propia petrea inmovilidad también, no obstante la tendencia manifiesta hacia el movimiento y la vida...» (Obra cit. página 126). Sin duda, las estátuas de la Acrópolis son, entre las arcaicas vestidas, las que más se acercan á las perfecciones del *siglo de oro*, recordando, como puede observarse estudiando el grabado núm. 19, que recuerdan las bellísimas cariátides del Erecteon, inspiradas, tal vez en esas hermosas esculturas, que se guardan en el Museo de la Acrópolis.


Fig. 19.—Estátua de Atenea.

Otra de las manifestaciones importantísimas del arte arcaico, son los llamados *Apolos*, estátuas rígidas, de ruda factura y faltas de espresión, que pertenecen á la

escuela ó tendencia doria, que se distingue por su severidad, robustez y grandeza.

El *Apolo* de Orcomene, el Apolo Ptoos y el de Thera, tienen indudable carácter egipcio, y algo en el rostro, de las estátuas chipriotas. Todos ellos tienen los brazos y las piernas rígidos, la cabeza levantada, las proporciones generalmente mal comprendidas y exageradas. El de Tenea es sin duda el más perfecto, y acusa un gran adelanto sobre los otros, y especialmente sobre el de Amiclea que es una especie de columna de bronce.

Respecto de la influencia oriental que esos Apolos revelan, débese tener en cuenta que la tradición refiere que Cadmos, el fenicio, paró en la isla de Thera (Santorin), en su marcha de Tiro á Tebas y que después Nauplius y su hijo Palamades fundaron la ciudad de Nauplia y el castillo de Palamidi; que parece evidente, que la civilización fenicia se trasmitió primero por esa vía, puesto que Grecia fué colonizada por pueblos del Asia Menor, comparando monumentos de aquellos puntos con los de la isla de Creta (Candía) y con los de Tirynto, Argos, Mykene y Methone (Gillman, *La arq.* páginas 239 y 240), influencias respecto de las cuales no hemos de insistir después de los interesantes datos que acerca de ellas dejamos consignados en el primer tomo de esta obra, y en los capítulos anteriores de este.

Posteriores á los Apolos son, seguramente, las estatuitas de bronce descubiertas en Olimpia, según *Die Ausg. zu Olympia*, IV y V (cita de Duruy, pág. 183, 184 y 188), que representan al Dios Zeo, blandiendo el rayo; al mismo Zeo con manto, que deja descubierto el hombro y brazo derecho y á un guerrero griego, que bien pudiera pasar por pariente del guerrero peloponeso de que hemos hablado antes. Estas estátuas pertenecen á la época arcaica, pero los brazos y las piernas del dios Zeo ya están movidas y han perdido la antigua rigidez. Mas primitiva parece una Afrodita hallada también en Olimpia

y que pertenece á la colección mencionada en el estudio aleman antes citado. La Afrodita tiene defectuosas proporciones, está vestida, y la cabeza, alta y desproporcionada, es más ruda que la Artemisa alada de Delos, y mucho más que la Hera (Juno) de Samos, que recuerda la Artemisa de Nicandra, aunque la túnica de menudos pliegues que cubre el pecho de Hera revele algun más progreso y desarrollo artístico, que confirman los caracteres de la inscripción que parece trazada á fines del siglo VI ó primeros años del V, y que dice: «Cheramues me ha consagrado (á mi) estátua á Hera.»

En las escavaciones de Delfos llevadas á cabo el año anterior de 1894, se han hallado nuevas estátuas de estilo arcaico que prestan más autoridad á las anteriores investigaciones.

Resumiéndolas, puede decirse que el período ó estilo arcaico muestra tres tendencias principales: la escuela *jónica* de Asia, la de las marcadas influencias orientales; la *ática*, de la antigua Atenas, y la *dórica*, superior á las otras, porque es indudablemente la que, con sus escultores de Egina, ofrece un período de transición desde el arcaico, al siglo de oro del arte escultórico griego. Para terminar este capítulo estudiaremos brevemente esa transición representada en Kanachos, el más antiguo de los maestros de Sycione, Kalamis el ateniense y Myron, el más atrevido de los innovadores del arte.

Periodo de transición.—KANACHOS.—Censuraba Cicerón al ilustre escultor de Sycione, porque no había renunciado en sus obras á la rigidez é inamovilidad del estilo arcaico (*Brutus*, 18); sin embargo, su Apolo Piombino (Museos Británico y del Louvre) sin negar su parentesco con el de Tenea, y con estátuas aun más arcaicas del mismo Kanachos, y que cita Páris en su libro (págs. 160 y 161), demuestra ya grande y sensible progreso. Los brazos tiénelos extendidos esta estátua, una de las piernas adelantadas y la cabeza no está, como en

los Apolos antes nombrados, adosada rígidamente al cuerpo, sino que forma parte de él y tiene actitud apropiada y aun más naturalidad y movimiento que los miembros y el torso. El rostro tiene expresión, y el peinado, aun recuerda los tocados asirios y egipcios. Los ojos, hoy vacíos, estuvieron llenos de una materia brillante que imitaba lo humano, y los pezones de los pechos son dos incrustaciones de rojo. La estátua es de bronce (grabado núm. 20).



Fig. 20.—Apolo de Piombino.

Contemporáneos de Kanachos fueron, seguramente, los autores de los famosos frontones de los templos de Egina (quizá Onatas y su hijo Kaliteles). Thorwaldsen restauró los frontones, habiéndose completado el de Occidente, del que dice Duruy: «La disposición rigurosamente simétrica de las figuras, y la habilidad del escultor para llenar el espacio triangular cuya forma le imponía el frontón, son verdaderamente notables. A cada lado de la diosa Atenea, que preside el combate y domina á los héroes con su elevada estatura, hay cinco guerreros, ó según otra restauración siete (1); bajo los ángulos se

(1) M. Lange, «ha demostrado», segun Paris (pág. 166 de su libro), que cada

ven los heridos, y en las rampantes hay combatientes arrodillados. El asunto que se representa es el combate de los griegos y troyanos alrededor del cuerpo de Patroclo (*Iliada*, XVII, 715). Patroclo, mortalmente herido, acaba de caer, y los troyanos, á la derecha, esfuérzanse para cojerle; uno de los arqueros troyanos lleva el traje frígio. A la izquierda están los griegos, y en primer término los dos héroes que los eginetas honran con su culto particular: son Ayax, hijo de Telamón, y Teucer...» (Nota á la pág. 260, t. I, de la obra citada).

Del otro frontón (oriental), en que se representaba el combate de Telamón y Hércules contra Laomedón, se han hallado tan sólo cinco estátuas y unos fragmentos.

No puede dudarse de que estas estátuas, por sí solas, pueden constituir la primera faz del breve período de transición del arte arcaico, al de Fidias y Polycletes. No son todas esas esculturas de la propia mano, ni tienen el mismo carácter, pues en tanto que la Atenea que preside el combate «tiene todo el aspecto de un ídolo arcaico,»—como hace observar Páris,—los guerreros y los heridos, son interesantes estátuas bien dibujadas, aunque faltas de expresión; además, resultan iguales los rostros de vencedores y vencidos; de los que se posternan ante los héroes y de estos mismos.

Mayores perfecciones aún revelan unas estátuas de Atenas, contemporáneas de aquellas, que se conservan en el Museo de Nápoles, las de los héroes de la libertad, Harmodios y Aristogitón, que dieron muerte á Hiparco (1), obra de Antenor ó Antenoo, que estuvo colocada

grupo ó frontón se componía de catorce personas. Esta demostración es realmente muy difícil.

(1) «Harmodios, dice Tucidides, tenía una hermana jóven; invitáronla á llevar la canastilla sagrada á una fiesta, y cuando se presentó, expulsáronla vergonzosamente, sosteniendo que no la habían llamado y que no era digna de llenar una función reservada á las hijas de las primeras casas. Harmodios se irritó violentamente por este insulto; Aristogitón participó de su resenti-

en la Acrópolis, hasta que Jerges, puso en el lugar de aquel otro grupo representando el mismo asunto, labrado por Kritias y Nesiotes, de una de cuyas estátuas, la de Aristogitón, se cree que es la cabeza que con el nombre de Ferécides se conserva en el Museo de Madrid y cuyo carácter es arcaico por completo.

Kálamis, según algunos autores, fué ateniense, ó por lo ménos, hijo de un ciudadano de Atenas. Vivió á mediados del siglo v (antes de J. C.), era fundidor en bronce, cincelador y estatuario, y varios historiadores aseguran que era cerca de Cimón, lo mismo que Fidias fué junto á Pericles, su consejero y amigo.

Kálamis es quizá el último escultor griego que sostiene la influencia oriental del arcaismo; sus obras se han perdido todas, excepto el Hermes Crióforo (Mercurio llevando un carnero), esculpido en un bajo relieve de un altar ateniense, copia de una estátua del dios igual al relieve, ú original del que es copia la estátua que se conserva en la colección Pembroke de Inglaterra, según dice Mr. Paris en su citado libro (pág. 182). Supónese que un admirable Apolo hallado en Atenas, barrio llamado el *Cerámico,* y que se conoce en el Museo de Londres por el *Apolo Choiseul-Gouffier*, conjunto de perfecciones artísticas, y en cuya expresión impera la gracia y la delicadeza artísticas, es obra de Kálamis; pero hasta ahora no ha podido comprobarse este aserto, como

miento,» y este fué el motivo que ocasionó la conjuración contra el tirano.—«La muerte de Hiparco, dice Duruy, fué la venganza de una injuria personal; pero los atenienses consideraron á los dos amigos como mártires de la libertad.» Les levantaron estátuas, incluyeron sus nombres en los cantos patrióticos y el suceso fué origen de un decreto de 403, autorizando á los atenienses á matar al ciudadano que aspirase «á la tiranía, hiciese traición á la república, ó intentase destruir la constitución ....»—La muerte de Hiparco se representó también en el reverso de las monedas acuñadas en Atenas. Junto á la simbólica lechuza, vése á los dos amigos, disponiendose á herir á Hiparco en parecida actitud á la que había inspirado el trascendental suceso á Antenoo y á Critias y Nesiotes.

tampoco es admisible la pretensión de Mr. Waldstein que supone que ese Apolo es obra del escultor Pitágoras de Regium (PARIS, ob. cit. pág. 185), en la Calabria, contemporáneo de aquel y que sobresalió en la imitación de la musculatura, en la regularidad de las proporciones y en la expresión de los rostros.

Indudablemente, Kálamis, Pitágoras y Mirón, representan el segundo y decisivo período de transición del arte arcaico á la famosa escuela de Fidias. Caracterizaron las obras de Kálamis y Pitágoras la gracia y la delicadeza; son, como el primer destello del genio griego; las de Mirón, el atrevimiento, la rotura de los moldes antiguos del convencionalismo, para arrancar á la vida humana sus verdades aplicadas al arte escultórico.

Mirón, fué discípulo, como Fidias, de Ageladas, el famoso escultor de Argos, de quien no ha podido hallarse obra alguna.

El *Discóbolo* (1) obra la más famosa y conocida de Mirón, representa un atleta jugador de disco (grabado número 21) y que Luciano describió de un modo admirable. «Es un atleta,—dice,—que se inclina y toma impulso para arrojar un disco lo más lejos posible; la cabeza se vuelve hacia la mano derecha, que ase el disco, y el tronco del cuerpo sigue, por decirlo así, el movimiento de la cabeza. La pierna derecha, sólidamente plantada en tierra, se dobla en la rodilla para establecer

(1) Discobolo (*diskobólos* en griego, de *diskos* disco. y *bólos* disparo); «atleta que se dedicaba á arrojar el disco y á disputar el premio en los juegos de Grecia, principalmente en los Olímpicos. Se arrojaban desnudos, colocados sobre una pequeña elevación, bien hacia arriba. en cuyo caso se calculaba la distancia á la simple vista, bien á lo largo. y entonces se elevaba una flecha en el sitio que caía.....» «El disco que usaban los griegos para los ejercicios gimnásticos, era un cilindro plano, algo más grueso en el centro que en los extremos. de hierro ó cobre, pero más frecuentemente de piedra y muy pesado..... Todos los *Discóbolos* se valían de un mismo disco, y era vencedor el que le arrojaba más alto ó más lejos.....» (BARCIA. arts. *Disco* y *Discóbolo*).

el equilibrio, en tanto que la izquierda, encorvada por completo, toca el suelo, sin afianzarse, con la punta del pie» (Cita de PARIS, obra cit. pág. 186).

Esta estátua, que revela un detenido estudio de la anatomía y de las proporciones del cuerpo humano, se re-

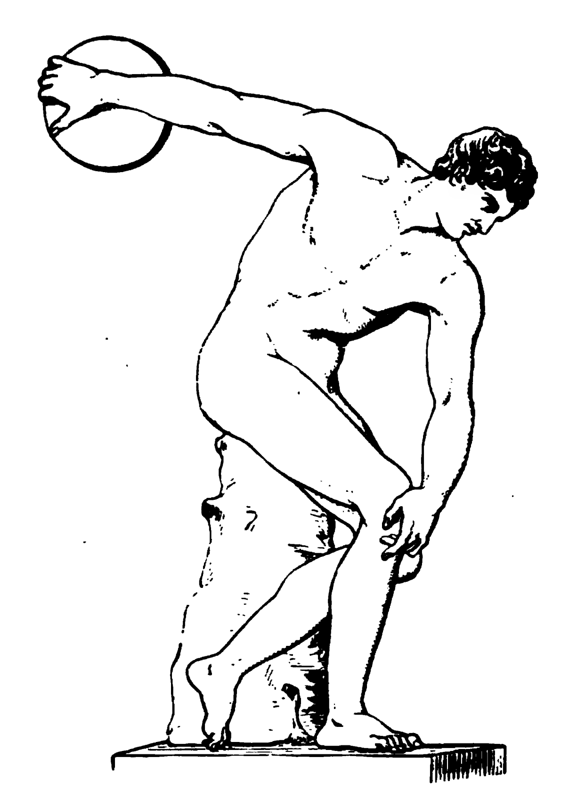


Fig. 21 —Discóbolo (Museo del Vaticano).

siente, como el atleta Marsyas, de la «frialdad y dureza que tuvieron los fundidores de bronce en la época anterior», como discretamente ha dicho Manjarrés en su tratado de ESCULTURA (*Historia de las bellas artes, Escultura*, pág. 17). Es probable que sea también de Myrón el

grupo de luchadores que el 'grabado núm. 22 reproduce.

Realmente, el Discóbolo con su afectación y su violencia; el Marsyas, si es reproducción la estátua del Museo de Letrán, en Roma, del Marsyas de Mirón, más natural y más cercano aun al arte clásico; el *niño de la espina*,



Fig. 22.—Los luchadores ó pancracios (Museo de Florencia).

pastor andarín que se arranca una espina de la planta del pie izquierdo (bronce de la colección de Rothschild) y las vacas y otros animales que se suponen suyos, revelan aun la influencia del arcaismo; pero es un arte que copia la naturaleza, embelleciéndola, sin incurrir en nimias minuciosidades, que habían de ser más tarde, en manos de otros artistas, la decadencia de la severa escuela de Mirón y sus antecesores.

C.—ATENAS.

Desarrollo de la Escultura griega.—Pericles y Fidias.—Las estàtuas colosales y los frontones. los frisos y las metopas del Partenón.—Las esculturas de Olímpia.—Influencia de Fidias; su escuela.—Policletes y su cànon.

Taine, ha sintetizado en un admirable párrafo todo el desarrollo y desenvolvimiento de la ESCULTURA griega. «Hemos visto,—dice,—durante dos siglos las dos instituciones que forman el cuerpo humano, la orquéstrica y la gimnástica, nacer, desarrollarse, propagarse en torno de sus puntos de partida, esparcirse por todo el mundo griego, servir de instrumento para la guerra, el decoro del culto, la era de la cronología, ofrecer la perfección corporal como objeto principal de la vida humana, y llevar hasta el vicio (1) la admiración de la forma perfecta. Lentamente, por grados y á distancia, el arte que hace la estátua de metal, de madera, de marfil ó de mármol, acompaña á la educación que hace la estátua viviente. No marchan, aunque contemporáneas, con el mismo paso; la escultura queda durante dos siglos inferior y simple copista. Se pensó en la verdad antes de pensar en la imitación, se interesaron los griegos por los cuerpos verdaderos antes de interesarse por los cuerpos fingidos; se ocuparon en formar el corazón antes de esculpir el corazón. Siempre el modelo físico ó moral precede á la obra que le representa, pero le precede por poco tiempo; es menester que en el momento en que la obra se hace, esté presente en todas las memorias. El

(1) «El vicio griego, desconocido en tiempo de Homero, comienza, según todas las probabilidades, con la institución de los gimnasios. Cf. Becker, Charicles (Excursus).»



arte es un eco harmonioso y agrandado, adquiere toda su perfección y toda su plenitud en el momento en que se debilita la vida de que es eco. Tal es el caso de la estatuaria griega; se hace adulta en el momento en que acaba la edad lírica, en los cincuenta años que siguen á la batalla de Salamina, cuando con la prosa, el drama y las primeras investigaciones de la filosofía, comienza una nueva cultura. Se vé de repente pasar el arte de la imitación exacta á la bella invención. Aristocles, los escultores de Egina, Onatas, Kanachos, Pytágoras de Rhegium, Kálamis, Ageladas, copiaban todavía de cerca la forma real, como Verrochio, Pollaiolo, Ghirlandajo, Fra Filippo y el mismo Perugino; pero entre las manos de sus discípulos Mirón, Polycletes, Phidias, la forma ideal se desenvuelve como entre las manos de Leonardo, de Miguel Angel y Rafael» (Obra citada, páginas 247, 248, 249 y 250).

Prodújose este admirable período del arte en el siglo v, cuando Pericles, uniendo á su nombre todos los prestigios y las glorias, desde someter á su poder los jonios de Samos, después del asedio y sitio de esta ciudad, hasta ser el protector decidido de artistas, filósofos y poetas; desde practicar la sencillez y la modestia, hasta ser el encanto de las muchedumbres que escuchaban arrebatadas su palabra, hizo de Atenas el centro de Grecia, reuniendo en torno de su poder los más famosos historiadores, poetas, filósofos, sabios y artistas de aquel prodigioso país.

Con Pericles, coincide Fidias, el gran arquitecto, escultor y pintor, que estudia con Hegesias y después con Ageladas la escultura, y que sin otras influencias, sino las indiscutibles del lógico desarrollo del arte, rompe los moldes estrechísimos del arcaismo y funda su famosa escuela.

Fidias era ateniense; Pericles le honró con su amistad y su protección, confiándole la dirección de los admira-

bles monumentos con que se embelleció Atenas, en los tiempos en que Pericles, á pesar de la popularidad que más tarde perdió por completo, oía decir en juntas públicas, según refiere Plutarco, «que á la Grecia se hace un terrible agravio, y que se la esclaviza muy á las claras, cuando vé que con lo que se la obliga á contribuir para la guerra, doramos y engalanamos nosotros nuestra ciudad con estátuas y templos costosos, como una mujer vana que se carga de piedras preciosas...» (*Las vidas paralelas. Pericles*, pág. 324, t. I);—que siempre sucedió lo propio, lo mismo entre griegos educados en el medio ambiente *sui generis* favorable á las bellas artes, que entre las modernas sociedades que tanto alardean de cultura y protección á todo progreso: que siempre, aquel que trató de variar el rumbo, las costumbres y las inclinaciones de un pueblo, halló pocos que le comprendieran y muchos que por sistemático propósito, desfiguraron hasta la verdad de los hechos para encontrar argumentos con que combatir las empresas (1).

Los desastres que Atenas y el Partenón han sufrido

(1) Al fin y á la postre. Pericles fué perseguido, privado hasta de los derechos de ciudadano, y, sin embargo, la volubilidad de los atenienses, congregó ante su lecho de agonía á los principales personajes, que pronunciaban entusiastas elogios del moribundo. Este, incorporándose, les dijo que le elogiaban por lo que tantos otros habían hecho como él, y ninguno decía lo mejor que había en su vida, que por su culpa ningún Ateniense había tenido que vestir de negro (PLUTARCO, obra cit. pág. 353). Respecto de Fidias, su suerte fué más desdichada; acusado de haber distraído el oro que se le había entregado para la estátua de Atenea y del sacrilegio de incluir su imágen y la de Pericles en el escudo de la diosa, tuvo que refugiarse entre los eleos, según Filocoro. Plutarco, dice que murió en una prisión «de enfermedad, ó, como dicen algunos, con veneno,» (obra cit. pág. 345). Hace pocos años se ha discutido esta cuestión, entre Emeric David y Rouchand (*Fidias, su vida y sus obras*). Otros modernos historiadores, consideran esas versiones como leyendas. «La historia—dice Duruy,—no sabe cómo terminó la vida del gran artista; el encargo que dió á sus descendientes, recomendándoles que cuidaran la estátua del dios (Zeo), induce á creer que moriría tranquilamente en Elida.....» (obra cit. T. II, nota 7.ª de la pág. 250). Esto, sin embargo, no puede probarse.

en diferentes épocas, destruyeron los más interesantes recuerdos de la obra inmortal de Fidias. De las estátuas del gran escultor, sólo quedan las descripciones y referencias de los historiadores antiguos y algunas copias de muy escaso valor artístico, y téngase en cuenta que, como dice Mr. Paris discreta y acertadamente, «en Fidias hay dos artistas; el escultor de la Atena Promacos, de la Atena Parthenos y del Júpiter Olímpico, y el decorador del Partenón» (Obra cit., pág. 198).

Además de esas estátuas colosales, que describiremos ahora, atribúyensele una Atena criselefantina (se da este nombre á las estátuas de oro y marfil, de *chrysós*, oro, y *elephra*, marfil), destinada á un templo de la Acaya; un ex-voto de bronce en que se representaba Minerva, Apolo, Erecteo, Cecrops, Milciades y otros personajes, y la Atena Areia, estátua de madera dorada,—todo ello anterior á aquellos colosos,—y la Atena de Lemnos, que según Pausanias, era preferida por muchos á todas las obras del inmortal maestro, á causa de su admirable belleza.

La Atena Promacos, según algunas descripciones y monedas atenienses, era de madera dorada, con la cabeza, las manos y los pies de mármol; estaba colocada en la Acrópolis, medía nueve metros de altura, y la cabeza, cubierta por el casco de guerra, dirigía hacia Atenas la mirada de sus expresivos ojos.

De la Atena Parthenos, hay unas copias de dudosa verdad; algunas monedas atenienses, una gema (ó piedra preciosa) en que está grabado el busto de la diosa con la firma del artista Aspasios, y varias descripciones, entre ellas las de Pausanias (1). La estátua medía 11'96 m. de altura (2). Vestía túnica talar, cubría su hermosa ca-

(1) Tiene bastante importancia para estos particulares la obra de Collignon, *Mythologie figureé de la Grece* (Bib. de l' enseign. des Beaux-Arts).
(2) La estátua con su pedestal, tenía una altura de 15 m.

beza artístico casco, que puede estudiarse detenidamente en la *gema* á que antes nos hemos referido, y con la mano derecha sostenía una pequeña estátua (1'80 m. de altura) de la Victoria, y con la izquierda la lanza y el escudo. El ropaje era de oro, lo desnudo del cuerpo, de marfil, los ojos de piedras preciosas y la cabeza de Medusa de la égida con que cubre sus hombros y su pecho, de plata. Una de las copias más interesantes de esta diosa, consérvase en el castillo de Dampierre (Francia) y fué hecha por el estatuario Simart, según la descripción de Pausanias y los consejos del sabio duque de Luynes. Figuró esta copia en la Exposición universal de París, de 1855.

El Júpiter de Olímpia, según Pausanias, «está sentado en un trono de marfil y oro; sobre la cabeza tiene una corona de hojas de olivo. Con la mano derecha sostiene una Victoria también de oro y marfil, coronada, y con una pequeña banda en la mano, y con la izquierda empuña un cetro de varios metales, en cuyo extremo pósase un águila. De oro es también el calzado y el manto de Júpiter, habiendo bajo el manto, incrustadas, varias figuras y flores de lis.»—Medía la estátua 15 ó 16 m. de altura, y «cuanto más se la contempla,—dice Cicerón,—mayor parece.» Para formarse idea de la riqueza de este admirable coloso de Fidias, basta consignar que cada bucle de la cabellera pesaba 6 minas (436'3 gramos). Así lo dice Juliano (*Júpiter trágico*, 25).—El dios estuvo colocado en el fondo *del naos* del templo de Olímpia, y nada, con seguridad, se sabe respecto el suceso que ocasionara su pérdida (1).

Respecto de la Atena Parthenos, las noticias no son tampoco concretas por lo que toca á su destrucción. Juliano (siglo IV de J. C.) la vió colocada sobre su pedestal, pero debían estar ya muy mermadas sus ricas vestidu-

---

(1) Varias monedas de Elida, dan idea de la colosal escultura.

ras, pues hay que tener en cuenta que el saqueo del Partenón comenzó en tiempos de Isócrates (357-356 antes de J. C.) Según Pausanias, en 296, «Lachares se llevó el adorno de oro de Atenea y los escudos del mismo metal precioso que decoraban el arquitrabe» (Cita de Duruy, t. II de su obra, nota 6.ª de la pág. 250).—Más adelante, referiremos las vicisitudes diferentes que el Partenón ha sufrido y las causas de su estado de ruina.

En los interesantes restos de ese monumento maravilloso, es donde, únicamente, puede estudiarse el genio admirable de Fidias. Los frontones, los frisos y las metopas, aunque mutilados tristemente, guardan rasgos bastantes para reconocer en la obra del más grande de los artistas griegos, su supremacia sobre los demás, en cuanto á arte escultural se refiere.

Ya tratamos, aunque ligeramente, del Partenón en sus formas arquitectónicas (véase el primer tomo de esta obra, págs. 115 y 116), así como de los notables edificios el Erecteón y los Propileos y el templo de la Victoria Aptera que lo circundan; examinemos los restos escultóricos que han podido salvarse de la barbarie y aun de la rapacidad de los sabios y los arqueólogos, procedentes de esos monumentos ó que aun se conservan adheridos á los mismos.

Lo más interesante de las obras escultóricas que esos edificios atesoraban, es sin duda la rica colección de estátuas de los frontones del Partenón. que se suponen en su mayor parte, esculpidas por Fidias, pudiéndosele atribuir, por lo menos, la dirección y corrección de todo ello, así como de los frisos y metopas del admirable templo.

El frontón oriental, representaba, según dijo Pausanias, el nacimiento de Atenea y para su interpretación se ha utilizado, especialmente, un *puteal*, ó cubierta de brocal de pozo, como impropiamente se les llama á unas piedras planas que cubrían otras en forma de cilindro

hueco y que reunidas no eran otra cosa que altares romanos (1)—que posee el Museo arqueológico de España, procedente de la interesante colección de antigüedades que á la Reina Cristina de Suecia compró Carlos III, y que á pesar de ser obra romana y de tener escaso mérito artístico, tiene interesantísimo valor arqueológico, pues sus relieves mitológicos griegos vienen á ser una especie de copia de la parte más destruida del frontón oriental, según se desprende de las indicaciones de Pausanias, porque los dibujos de Carrey están hechos cuando ya el centro del referido frontón había perdido todas sus figuras, porque en tiempos de los bizantinos abrióse una ventana en el centro de aquel y en 1687, Morosini dispuso se bajaran las estátuas del frontón rompiéndose todas. Después frontones, frisos y metopas fueron á engrosar el Museo británico donde se conservan muy bien, pero fuera de su lugar. También se conservan primorosos restos en Atenas, en el Museo del Louvre, de París, y en algunas colecciones particulares (2).

Del mencionado frontón, que debía de contener diecinueve figuras, consérvanse, más ó menos mutiladas, las estátuas del Sol; de Hércules, casi tendido en un cojín; de Marte ó quizá de Triptolemo (3); Demeter y Coré (grabado núm. 23); Iris, mensajera de los dioses; las tres Parcas ó Gracias y una cabeza de los caballos del carro de la Noche.

El frontón occidental representaba la lucha de Minerva y Neptuno, disputándose la Hegemonía (ó predominio

---

(1) El *Diccionario* de la Academia (1726) describe el *puteal*: «Brocal del pozo fatídico, con una asa encima, donde se ponían supersticiosamente los jueces, á fin de que la diosa Themis les inspirase las sentencias. En Córdoba, era muy celebrado el *Puteal* que llamaban de Tadeo» (ACADEMIA, *Dicc.* de 1726.)

(2) Lord Elguin. vendió cuanto pudo de los restos del Partenon (1816).

(3) Dúdase si esta estátua es Ares (Marte) ó Triptolemo. Michaelis, *der Parthenon* (Atlas) núm. 27, la clasifica como de Ares.

de las federaciones de la antigua Grecia). Una sola figura de este frontón se conserva más completa, Iliso ó Cefiro, cuyo torso desnudo es de una admirable corrección.

El gran friso, representaba en una extensión de más de 160 metros, la procesión de las grandes Panateneas ó solemnes fiestas en honor de Atenea. Agrúpanse en el



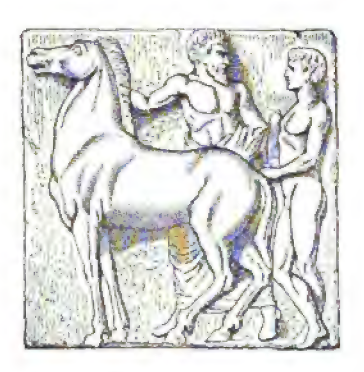
Fig. 23.—Coré, estátua del frontón oriental del Partenon (Museo británico).

friso más de 360 figuras, ancianos, ciudadanos armados, soldados, músicos, mujeres, *efebos* (jóvenes de 18 á 20 años) á caballo ó manejando los carros todas las clases sociales de la Grecia, cada cual con su actitud, su carácter y su fisonomía diferente (véanse los grabados números 24 y 25).—Según Paris, el friso no es obra de Fidias (ob. cit. pág. 204) como tampoco lo son las *metopas*, (eran noventa y dos y apenas se conservarán unas veinte, la mayor parte de ellas en el Museo británico).

Estos relieves representan combates y luchas mitológicas, y como hace observar Duruy «dejan ver aun la

rigidez arcaica», lo mismo que se advierte en parte del frontón occidental y en casi todo el friso.

La influencia del gran maestro hay que buscarla en la propia Atenas, donde sus discípulos decoraron el Erecteón, el templo de Victoria Aptera y otros monumentos. La crítica moderna ha pretendido que las metopas y frontones del templo de Zeus, en Olimpia, pertenecen á la escuela de Fidias y que son obra de sus discípulos (Rayet, *Gazette des Beaux-Arts*, 1877 y 1880);





Figs. 24 y 25.—Friso del Partenon (Museo británico).

pero esta opinión no ha prevalecido, y hoy se consideran esas esculturas como arcaicas «por su inspiración y factura, y propias de una época en mucho anterior á Fidias» (Paris, obra cit. págs. 222-230). Sin embargo, en Olímpia se conserva una Victoria firmada por Peonios, y descripciones de una Afrodita Urania, esculpida por Alcamenes, ambos discípulos del insigne maestro, y que revelan muy bien su influencia.

Revelan ostensiblemente la influencia de Fidias, las bellísimas cariátides de Erecteon (véase nuestro grabado 72 del t. I, pág. 117), que indudablemente reunen á la grandeza y severidad de la representación arquitectónica que el artista les ha confiado, la delicadeza, la

sobriedad y la elegancia de la escultura griega de la buena época (1).

Lo mismo puede decirse de los magníficos relieves del templo de la Victoria Aptera, cuyo autor se ignora.

En cambio, no pueden comprobarse cuyas sean las obras de los discípulos é imitadores de Fidias, Alcamenes, Agorácritos, Cresilao, Colotes y otros muchos.

Contemporáneo de Fidias fué Policletes de Sycione ó de Argos, del que dijo Quintiliano: «Nadie le igualó en la finura y riqueza de los detalles y en la dignidad del conjunto; pero no acertó á dar majestad á sus figuras. Si al representar la forma humana se elevó sobre la realidad, en cambio no ha reproducido tan bien el carácter imponente de los dioses. En este punto, Fidias y Alcamenes le aventajaron.» *Phidias diis quam hominibus efficiendis melior artifex creditur (Inst. orat.*, XII, 10).

Policletes, á pesar de sus grandes méritos, no disfrutó la suerte de tener amigos como el protector de Fidias, Pericles; muy al contrario, su genio de artista tuvo que reducirse á modestas proporciones, debiéndose á esta circunstancia, sin duda, que Policletes se dedicara al estudio no sólo de la estatuaria, sino á la didáctica de tan hermoso arte, en un escrito, del que los antiguos autores hablan, especialmente Luciano, según el cual las reglas establecidas por el insigne artista eran las siguientes: «Que el cuerpo no sea demasiado alto ó prolongado con exceso, ni bajo en demasía como el de un enano, sino de buenas proporciones; ni tan carnoso que resulte inverosímil, ni tan delgado que parezca un esqueleto...» Galieno completa estas teorías, diciendo: «La belleza consiste, según Crisippo, no en la armonía de las líneas, sino

---

(1) Según Vitrubio el nombre de *cariátide* derívase de Caria, ciudad del Peloponeso. Cariátides (en griego *karyátides*; las jóvenes de Caria; «figuras de mujer soportando sobre sus cabezas cestos con frutas» (ADELINE. *Dicc.*, cit., pág. 119).—Los franceses restauraron este templo en 1816 y los ingleses se llevaron una de las cariátides á su museo, donde se conserva.



en la de los miembros; en la proporción exacta de los dedos entre sí, de estos con el metacarpo y el carpo, del carpo y metacarpo con el antebrazo, y de este último con el brazo, como enseña el cánon de Policleto...» (PARIS, obra cit., pág. 253). Según algunos autores, el tratado de Policletes es un trabajo de ampliación y perfeccionamiento del sistema establecido por Pitágoras de Rhegium; y se debe de tener en cuenta que lo estudió y aprendió de los sacerdotes egipcios (MANJARRÉS, *La escult.*, nota á la página 15).

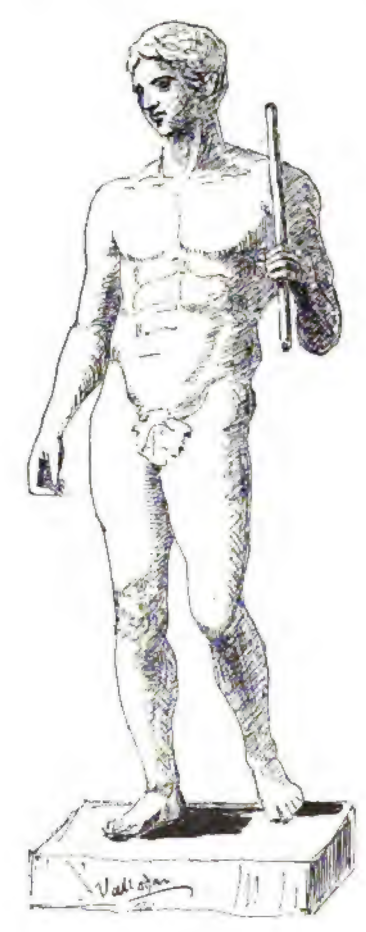


Fig. 26.—Estátua llamada el canon de Policletes.—Doryphoro (Museo de Nápoles).

De todas maneras, es lo cierto que Policletes escribió un tratado de técnica en que se establecían las proporciones del cuerpo humano, y que esas reglas ó *cánon* (*Kanón* en griego, que quiere decir modelo, regla, norma, medida), resultan aplicadas á la célebre estátua del maestro que se conoce con el nombre de *Doryphoro* ó portalanza (1), de la cual, así como del *Diadúmeno* ó atleta coronado con una cinta

(1) *Canon*... «Longitud del dedo, altura del rostro, etc. etc., tomada como unidad de medida, y que, por consecuencia, sirve para determinar las proporciones exactas de toda una figura semejante (ADELINE, *Dic.* cit.).

y de la *Amazona herida*, quedan muy buenas copias (1). Grabado núm. 26.

El carácter típico de estas esculturas es el realismo de que rebosan, tanto en las proporciones de los cuerpos, como en la expresión de los rostros. Especialmente la Amazona, reune todas las perfecciones de la belleza humana, y bien puede decirse con Mr. Paris, que hay que reconocer á Policletes la gloria de haber fijado «el tipo de la belleza humana, como Fidias el de la majestad divina.» (Obra cit., pág. 258).

Entre las varias estátuas del gran maestro de que tan sólo se conserva el recuerdo, merece citarse la Hera criselefantina de que hablan con grande encomio Pausanias y Estrabon, y de la cual, según algunos críticos, es copia el busto colosal de mármol que se conserva en la villa Ludovisi (Roma). Duruy dice que «la obra es posterior en más de un siglo á la estátua que el argios Policleto había ejecutado para el Heraón de Argos, y que había fijado el tipo de la diosa» (Nota 2.ª á la página 89, t. II de la obra cit.)

Completan este hermoso cuadro del arte escultórico griego en el siglo v, las estelas con efigies ó recuerdos de incidentes de la vida de las personas, sobre cuyas sepulturas se colocaban aquéllas. Se han hallado muchas en Atenas, en su mayor parte posteriores á la época de Fidias y Policletes, pero algunas corresponden al siglo de oro, especialmente la de Dexileos, que pertenecen al año 394 y que es una obra admirable.

(1) Esta *Amazona* es la que ganó el premio á la de Fidias en el famoso concurso de Efeso (PLINIO, XXXIV, 8).

D.—El efectismo y la voluptuosidad.

(Siglo IV).

Scopas, Praxiteles y Lissippo.—Estilos de estos maestros y obras características de los mismos.—Decadencia del arte, iniciada por Lisippo y sus discípulos.

No es época de decadencia el siglo de Scopas, Praxiteles y Lisippo, maestros en quienes se ha querido sintetizar el espíritu de una escuela nueva, diferente de influencias anteriores, cuando, precisamente, si pudiera llamarse escuela esa tendencia hacia el efectismo y la voluptuosidad que concluyó en afeminado amaneramiento, como en la Arquitectura (véase nuestro T. I, páginas 119-121), sucedió también, titularíase *neo-atica*, porque es el resultado—preciso y fatal en todo progreso,—de la harmónica belleza de las obras de Fidias, y sus imitadores y discípulos. Aquellos maestros no siguieron el realismo dórico de Policletes, sino que humanizando los divinos dioses de Fidias, apartaron la severidad, la majestad suprema de que estaba impregnada la antigua escuela y sus estátuas se subordinan á la verdad vulgar, á la minuciosidad de la factura, al afeminamiento, en fin, de tan hermosa manifestación del genio artístico de los griegos.

Scopas fué natural de Paros, isla que perteneció en aquella época á los atenienses (Estrabón, XIII); el carácter típico de su obra artística fué la creación de grandes conjuntos decorativos, de los cuales son admirables pruebas los frontones del templo de Atenea en Tegea; las columnas esculpidas del templo de Efeso (columnas llamadas *cœlatæ);* los relieves del Mausoleo de Halicarnaso, gran número de grupos esculturales y algunas estátuas de dioses y diosas.

Especialmente, los relieves del Mausoleo, cuyos restos se conservan en el Museo británico, recogidos por MM. Stratford de Redcliffe y Newton (1846-1857), son notabilísimos por la delicadeza y elegancia de la factura



Fig. 27.—Niobe (Museo de Florencia).

y el exquisito gusto de la composición. Representa el combate de las Amazonas.

Entre las estátuas que se suponen obra de Scopas, cuéntanse la de Niobe y su hija (grabado núm. 27) y

las doce figuras más que componen el grupo de los Nióbidas halladas en Roma en 1583 y transportadas en 1772 á Florencia, donde las restauraron y en cuyo palacio de los Ufizzi se conservan hoy. Todas ellas son copias de las originales que en tiempos de Plinio el viejo decoraban el templo de Apolo en Roma, bien colocadas en el frontis, ó entre las columnas del pórtico. Dudábase en tiempos de Plinio si eran obra de Scopas ó Praxiteles, asunto que no se ha esclarecido á pesar de la interesante investigación de K. B. Stark, *Niobe und die Niobiden.*

El grupo principal es el de Niobe amparando á su hija, que es el que representa el grabado. Las demás figuras de Florencia, y un Ilioneo, que según París, parece más bien un Nióbida (consérvase sin cabeza en el Museo de Munich), estátua notabilísima de un joven arrodillado en espantada actitud (obra cit. pág. 266-268), representan las desgraciadas víctimas de Latona.

También se ha supuesto, que la Venus de Milo y la Victoria de Samotracia son obras de Scopas, en cuyo caso, dice Duruy, «deberíamos considerarle como uno de los primeros escultores de Grecia, equiparándolo con Fidias» (obra cit. T. III, pag. 104).

La Venus afrodita (1) hallada en 1820, en la isla de

(1) *Venus*, significa. según la etimología sanscrita de la palabra, deseo. hechizo, encanto. Esta divinidad es oriental de origen y al adoptarse su culto en Grecia llamósela *Venus afrodita* (de *aphros*, espuma, hija de la espuma del mar).—Lucrecio, describe así á la *Venus afrodita:* «Placer de los hombres y de los dioses, madre de todas las cosas, que bajo los errantes astros puebla el mar surcado de navíos y la tierra cargada de frutos: que favorece la concepción y el nacimiento de todos los seres y de quien huyen los vientos y las nubes. A su paso. la fecunda tierra hace brotar las suaves flores; con su venida. el cielo se apacigua y una brillante luz se esparce por los aires. Al primer anuncio de la primavera, las aves sienten palpitar su corazón henchido de su fuerza: los animales salvajes agítanse en las praderas, y la naturaleza toda. impregnada de su deliciosa dulzura. arde en amoroso deseo. Y en los mares, en las montañas. en los rápidos ríos. en los frondosos retiros de los pajarillos y en las risueñas campiñas, todos los corazones rebosan de dulce amor. y los seres se multiplican» (Fragmento del poema del gran escritor romano, citado por PARIS, en su mencionada obra, pág. 290).

Milo (antigua Mélos, perteneciente al grupo de las Cícladas en el mar Egeo), la adquirió Francia para su



Fig. 28.—Venus de Milo (Museo del Louvre).

Museo del Louvre donde se conserva. Nuestro grabado núm. 28 representa esa maravillosa obra de arte, que por sus perfecciones, por la serena y casta majestad

del conjunto, es muy difícil clasificarla en una época y en una escuela.—En el Museo nacional de Madrid consérvase otra Venus, muy parecida á la de Milo y de excelente escuela también.—En Viena se guarda una admirable cabeza descubierta en Tralles y conocida con el nombre de *Venus de Tralles*, que en perfecciones y serena y magnífica belleza, puede compararse con la cabeza de la Venus de Milo. Por último, en el Museo de Atenas hay otra *Venus Afrodita*, que se considera notable reproducción de un original que recuerda la *Venus Genitrix*. Fué descubierta en 1886 en Epidauro.

La Victoria de Samotracia, guárdase en el Museo del Louvre. El cónsul francés Mr. Champoiseau la descubrió en 1863, completando tan hermoso hallazgo en 1879 con el basamento, que figura la proa de un barco. Gracias á las monedas de Demetrio Poliorcetes, se ha podido identificar y restaurar tan hermosa obra de arte. Hay críticos que desde luego la atribuyen á Scopas, fundándose en que fué esculpida en 306 antes de J. C. para conmemorar la victoria de Demetrio y su padre Antígono sobre Ptolomeo, que perdió ante Salamina más de cien barcos de transporte, ciento veinte naves, y ocho mil soldados.—La estátua es de admirable belleza y de la más fina y elegante factura. De pie sobre la proa de un barco, con grandes alas abiertas, cubierto el cuerpo con ancha túnica que flota como si fuese fina tela, tenía en la mano derecha la trompa de la Fama y en la izquierda un trofeo alegórico á la batalla (1). París, dice de la Victoria, que clasifica en la escuela de Scopas y Praxiteles: «Fuerza es confesar que hay en estos paños tal grandeza, tal libertad de invención, tal atrevimiento y habilidad técnica, como no existen en el Iris del Par-

---

(1) La Victoria no tiene cabeza ni brazos y las alas están incompletas, pero el hermoso resto hallado por Champoiseau es suficiente. para penetrarse del merito artístico de esta escultura.

tenón.....» (obra cit., pág. 286); pero es lo cierto que no hay datos bastantes para atribuir á ninguno de los dos grandes escultores tan bella estatua (Grabado número 29.)



Fig. 29.—Victoria de Samotracia (Museo del Louvre).

Praxiteles, contemporáneo de Scopas, era hijo del escultor Ceficodoto. Él fué, quien por vez primera, representó la completa desnudez femenina no intentada por los grandes artistas del siglo v, pues las únicas referencias que respecto de esa desnudez hay, es la alusión de Sófocles en las *Traquinianas* (1) y la noticia de que en el pedestal del Júpiter Olímpico de Fidias, en Olimpia, se

(1) Tragedia, cuyo asunto es la muerte y apoteosis de Hércules.

esculpió una Venus desnuda saliendo de las olas del mar.

La Afrodita de Praxiteles, llamada *Venus de Cnido*, está

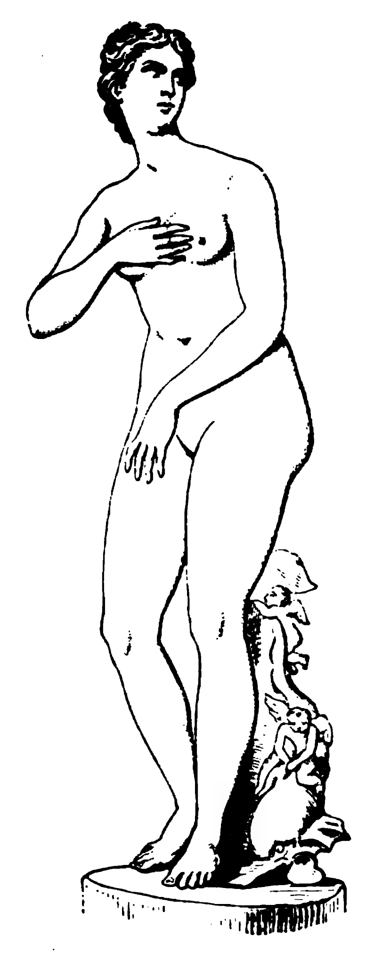


Fig. 30.—Venus de Médicis (imitación de la de Cnido).—Museo de Florencia.

completamente desnuda y de ella son cópias, más ó menos auténticas la llamada de Médicis (grabado núm. 30), la de Munich, quizá la que más se acerca al original, la

Capitolina, la del Vaticano y la Borghesse. La moneda de bronce, cuyo reverso reproduce el grabado núm. 31, representa esa Afrodita famosa, para la que se cree sirvió de modelo al artista la hermosa cortesana Fryné, su amante (1).—Los poetas y escritores griegos hablan con entusiasmo de esa Venus, cuyas perfecciones, «cuya mirada húmeda», como dice Luciano, eran el encanto de los admiradores de la belleza plástica, entre los cuales se cuenta un joven, que concibió por la estátua el más insensato y loco de los amores mundanos. —Una hermosa cabeza de bronce hallada en Armenia y que se conserva en el Museo británico, es quizá, como opina Rayet, la imagen en que mejor se reunen las perfecciones de la Venus Afrodita, cuyo tipo quiso fijar Praxiteles.



Fig. 31.—Afrodita de Cnido (Reverso de una moneda con la efigie de Plantillo).

También esculpió el artista muy notables Eros y faunos, de los cuales reproducimos el más elogiado, aun por el mismo artista, por las perfecciones de un vivo realismo (grabado núm. 32); varios Apolos, grabado número 33 (2) y un admirable Mercurio jugando con Baco (los restos importantísimos de este grupo que vió Pausanias, se han hallado en Olímpia en 1877), no menos realista que el Fauno, y que Paris conceptúa juntamen-

(1) Fryné, la Tespiana, tenía un cuerpo tan correctamente formado, que los pintores y escultores la solicitaron como modelo, rindiéndola un afecto tal, que bien pudiera llamarse adoración. Praxiteles fué su predilecto; y el orador Hipérides que la salvó de un proceso mostrándola desnuda ante los jueces y el pintor Apeles, fueron también sus amantes. Llegó á reunir tantas riquezas que se ofreció á reedificar Tebas, siempre que se grabara la siguiente inscripción: «*Tebas destruida por Alejandro y reedificada por Fryné.*»

(2) El Apolo que representa el grabado n.º 33 es quizá copia de alguno de los Apolos de Praxiteles.

te con el Céfiro de Fidias, como «las dos cumbres que dominan toda la escultura griega» (Obra cit., pág. 281). Como se vé, Praxiteles fué el escultor de las divinidades

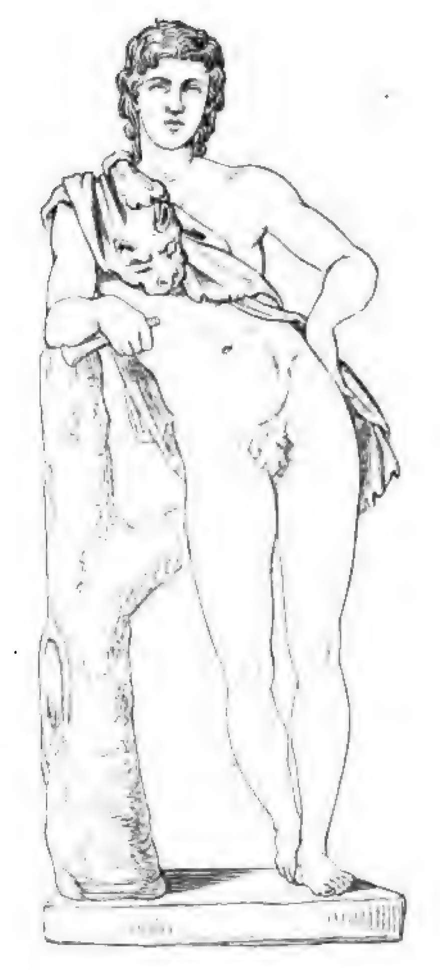


Fig. 32.—Fauno de Praxiteles (Museo del Capitolio).

y de los mitos del amor; de sus cinceles brotó la voluptuosidad engendradora del afemiñamiento y del sensualismo que vino después.

De algunos de los discípulos de Scopas y Praxiteles sea, tal vez, obra la notable estátua de la diosa venerable Demeter descubierta en Cnido, en 1858, y enviada al Museo

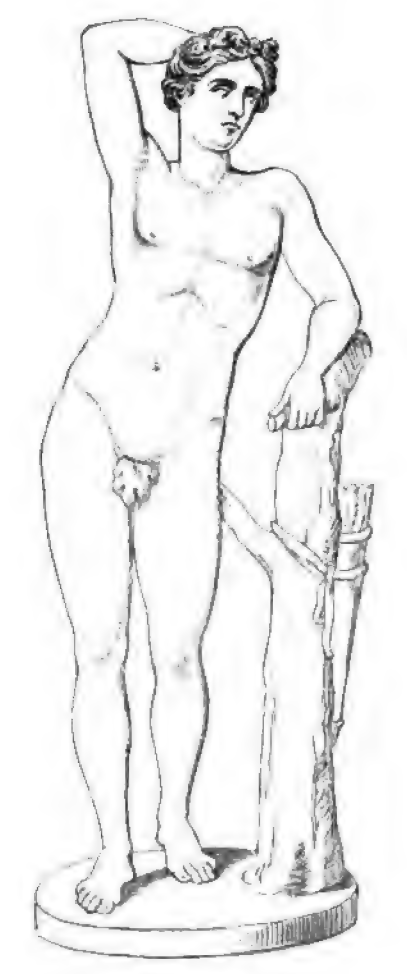


Fig. 33.—Apolo (Museo de Florencia).

británico por M. Newton. «La diosa está sentada, dice Duruy, y el velo que le cubre la cabeza acentúa más la expresión melancólica de su rostro. Es el tipo de la De-

meter afligida, que se ha cansado inútilmente buscando á su hijo» (Obra cit., nota 1.ª de la pág. 373, tomo III). París dice que es una especie de *Mater dolorosa* pagana, tal es la magnitud, la angustia, el dolor solemne y grave que su hermoso rostro revela.

Lisippo, de Sicyone, forma él solo un estilo ó escuela artística, independiente de Scopas y Praxiteles, sus contemporáneos; al menos así lo proclamaban él y sus admiradores, aunque en realidad sea su obra continuación de la de Scopas, cuya influencia—en las esculturas, copias de los originales, pues de Lisippo nada se conserva auténtico—no es posible desconocer.

De gran fama gozó el artista; Horacio y Plinio mencionan un decreto de Alejandro, por el cual sólo se autoriza á Lisippo á esculpir la imagen de aquel en bronce, y Propercio, hablando en sus versos del escultor, dice:

Gloria Lysippost animosa effingere signa...

Lisippo, fué también atrevido reformador de las reglas y cánones de la escultura griega y el primero que esculpió las estátuas-retratos. El cánon de Policletes fué abolido, y Plinio dice que las figuras resultaban más esbeltas prolongando el cuerpo y aminorando el tamaño de la cabeza. Según Winkelmam, las medidas del cuerpo humano se buscaron en el pie; Duruy dice que Lisippo daba «al cuerpo diez longitudes de cabeza, con lo cual no se conseguía el efecto buscado, como lo prueba el *Pensieroso*, de Florencia, cuyo cuello es demasiado largo y la cabeza excesivamente pequeña...» (Obra cit., pág. 105, tomo III).

Atribúyense á Lisippo más de cien estátuas, pero no se conoce ninguna auténtica. El atleta que se limpia el brazo con el *strygilo*, es una excelente copia del original en bronce; el Hércules Farnesio, es copia así mismo, y menos afortunada que aquella; el célebre torso de Bel-

vedere (grabado núm. 34) créese inspirado en el Hércules sedente, que reproducen las monedas de aquel tiem-



Fig. 34.—Torso de Belvedere (Museo del Vaticano).

po. Supónense suyas también las estátuas del gran trágico Sófocles (grabado núm. 35) que se conserva en el

Museo de Letrán y que fué descubierta en Terracina, y la del poeta Menandro (grabado núm. 36).



Fig. 35.—Sófocles (Museo del Vaticano).

Lisippo, tuvo gran número de discípulos é imitadores en toda la Grecia. Sus tres hijos Daippos, Boedas y Tisi-

crates, Toinis, Eutiquides y Cares de Lindos, el autor del célebre *Coloso de Rodas* de 70 codos de altura (unos 33 metros), que representaba á Apolo, y cuyos restos, después de 896 años, el 672 de J. C., refieren los autores antiguos, que se vendieron á un judío y pesaron 7.200 quintales de bronce. Plinio que la vió ya derribada por un grande temblor de tierra, dice que pocos hombres pueden abarcar el dedo pulgar del coloso y que los demás dedos son más altos que cualquiera estátua.—Los rodios recogieron dinero en abundancia para volver á erigir la estátua, pero esto no se llevó á cabo.



Fig. 36.—Menandro (Museo del Vaticano).

Lisippo y sus discípulos, representan el arte griego al comienzo de la decadencia. Como dice París, «es digno de censura por haber aficionado á sus discípulos á lo extraordinario, que suele ser casi siempre sinónimo de lo falso» (Obra cit., pág. 298).—Desde Fidias á Lisippo, la escala descendente es muy acentuada, á pesar de las energías y severidades de Policletes y Scopas, y de la gracia y artística voluptuosidad de Praxiteles, el escultor de los adolescentes y de las bellas cortesanas.

E.—Decadencia.

Sucesos que coincidieron con la decadencia artística de Grecia.—Escuelas de decadencia: Pérgamo, Rodas y Tralles.—Resúmen.

La decadencia de las artes y las letras á fines del siglo IV, convienen perfectamente con el terrible estado á que las guerras exteriores é intestinas habían conducido á aquel país, cuya especialísima fisonomía hemos tratado de reflejar en este estudio. En 315, Antígono dominaba en el Asia macedónica; el sanguinario y ambicioso Casandro en casi toda la Grecia y la Macedonia, y la perseguida familia de Alejandro, habíase refugiado, —después de la dramática muerte de Olimpias, á manos de sus parientes, ya que los soldados, poseídos de veneración y respeto no se atrevieron á asesinarla—en Acaya, Sicyone y Corinto. Desde 315 á 311, una guerra sangrienta destruyó poblaciones, sembró la desolación por todas partes. El cansancio, más bien que las victorias, trajo la paz, quedando la Grecia dividida en tres reinos ó grandes agrupaciones; pero aquella tregua no estorbó la muerte violenta de los herederos de Alejandro (311-308), que, como dice Duruy «la paz era tan fecunda en crímenes como la guerra.» (Obra cit. t. III, pág. 272), ni el resultado fatal de una sucesión de hechos reprobables que demuestran el decaimiento de la raza y la perversidad y la inmoralidad de las costumbres. No caben en esta necesaria digresión ni aun los más sucintos rasgos de tan triste cuadro.

Sin embargo, en toda esa época se desarrolló el arte escultórico en la forma que hemos relatado en el anterior párrafo, lo cual demuestra cuanto valía aquel pue-

blo, que aun todavía más decadente (1), había de dar, mucho más tarde, como modelos á Roma sus artes, sus ciencias y sus letras, en cambio de la paz y el reposo que necesitaban.

Como enlace con el período á que corresponde el mencionado parágrafo, vamos á dar sucinta relación de las tres principales escuelas, Pérgamo, Rodas y Tralles, que se desarrollaron enfáticas y pretenciosas, como últimos resplandores del genio helénico.

PÉRGAMO.—Modernas escavaciones llevadas á cabo, recientemente (en 1881 y 1882), por Alemania en aquella ciudad, cabeza de un pequeño reino en 283, se han descubierto los interesantes restos de un magnífico altar elevado á Júpiter y á Atenea (197-159) en recuerdo de una victoria sobre los galos. Los relieves de los basamentos, de los frisos y de la escalera se conservan, en parte, en el Museo de Berlín; representan la lucha del dios y la diosa con los gigantes y son de carácter efectista, aunque de hermosa y valiente factura y de una exagerada expresión realista.

Del propio defecto adolecen, aunque son más delicadas, las estátuas del galo dándose la muerte por no ser esclavo (villa Ludovici) y la del herido y moribundo (Museo del Capitolio), que representa nuestro grabado núm. 37, acaso original y una de las más interesantes de esta escuela.

Cítanse entre los escultores de Pérgamo, Isigonos, Phyromacleos, Stratónikos y Antígono, autor, el último, de un tratado de escultura. Esta escuela, fué la que más directamente influyó en el arte escultórico romano.

RODAS.—La única obra que se conoce para caracterizar esa escuela, es el grupo de Laoconte, hallado en Ro-

(1) Cuando por ejemplo, presa de la perturbación más horrenda, consentía que Filipo rompiera en Atica las estátuas, después de haberlas derribado, y en Thermos quemase el templo y destrozara 2,000 esculturas (Véanse TITO LIBIO y POLIBIO.

ma en 1506 (grabado núm. 38) y que se conserva en el Museo del Vaticano, después de haber estado temporalmente en el de París, donde Napoleón I lo condujo.



Fig. 37.—Galo moribundo (Museo del Capitolio).

Plinio el viejo, dijo que esculpieron este grupo Agesandro, Apolodoro y Atenodoro, é hizo un grande elogio de la obra. Miguel Angel se negó á restaurarlo, pero siempre se ha considerado esa obra como una de las más notables de la escultura clásica. «Este grupo,—dice el ilustre arqueólogo Castellanos,—se compone de tres

figuras principales: Laoconte, padre y sus dos hijos, rodeados por dos grandes serpientes. El dolor en toda su fuerza está divinamente pintado tanto en las facciones de las figuras, cuanto en la crispación de los músculos



Fig. 38.—Laoconte y sus hijos (Museo del Vaticano).

del cuerpo, particularmente en la figura de Laoconte... La más fuerte expresión de dolor unida á la mayor nobleza en las formas, son las cualidades que constituyen el extraordinario mérito de esta obra maestra...» (Arqueología, ya cit. t. III, págs. 50 y 51).

Esta opinión, que hemos extractado de tan interesan-

te libro,—que á pesar de estar escrito en la primera mitad de este siglo, revela la gran erudición de su autor y mucho conocimiento de la crítica de artes que en aquella época comenzaba á desarrollarse en todos los países,—demuestra lo arraigado que entre artistas y críticos estaba todavía la opinión de Plinio, sostenida á comienzos del siglo por el ilustre Winckelmann. Después, el crítico y poeta alemán Lessing, escogió el Laoconte como base de un estudio notabilísimo acerca de las bellas artes, su naturaleza y límites.

Todo ello ha dado gran fama al grupo, que, á pesar de todo, de la sublime expresión de las figuras, revela, en el conjunto, el efectismo y la afectación de la decadencia; en la factura, en los rasgos principales, falta de expontaneidad y franqueza,—París supone con muy acertado criterio, que esta obra corresponde á mediados del siglo II antes de J. C.

TRALLES —Un grupo, también, y descubierto en el siglo XVI (1546-47) en Roma, como el Laoconte, el llamado *Toro Farnesio* (grabado núm. 39), sirve para caracterizar la escuela ó estilo de Tralles. Este grupo muy elogiado como el de Laoconte, fué descubierto en las termas de Caracalla (1546 ó 1547) y restaurado por Juan Bautista de la Porta. Estuvo colocado en el palacio Farnesio, tomando por esta causa el nombre con que es conocido, y después trasladósele al museo de Nápoles donde se halla desde 1786.


Fig. 39.—Toro Farnesio (Museo de Nápoles).

Representa el suplicio de Dirke, la hija de Antiope, á

quien sus hermanos Amphion y Zethos se disponen á atar al cuerpo de un toro, á fin de que la hija, que ha ofendido á su madre, pague con tan horrenda muerte la grave falta cometida. La terrible escena se desarrolla en una abrupta roca para dar al grupo, seguramente, forma piramidal y simétrica, pues no tiene determinado punto de vista y por todos lados presenta harmónica agrupación de figuras y componentes del cuadro.

Los defectos de esta obra son muchos, pero, en realidad, los aminora el carácter efectista del conjunto. Según Plinio, los autores de este grupo fueron Apolonio y Taurisco de Tralles.

La escultura propiamente griega, termina en el decadente período que acabamos de describir. En Rodas y Tralles, en particular, se acentúa de modo más visible la decadencia del gran arte de Fidias y sus discípulos. «Mirando atentamente estas dos obras, (1)—dice Bayet—percíbese que los escultores que las hicieron eran muy tranquilos, que buscaron lenta, penosamente, según reglas estudiadas, cómo debían expresar, este el paroxismo de dolor de Laocoonte, aquél el paroxismo de cólera de Anfion y de Zethos. En ningún instante se hallaron agitados por una emoción sincera; no cesaron de pensar en el público y en el efecto que habían de producir sobre él» (Cita de Bayet en su *Historia del arte*, pág. 74).

Como resumen de cuanto dejamos expuesto, hay que reconocer, que la escultura griega es tan admirablemente hermosa, reune tantas bellezas y perfecciones, que su decadencia corresponde á su largo período de esplendor; cae, sí, pero aún con méritos bastantes para ser estudiada como modelo en Roma pagana, é imitada con verdadera veneración en la época del Renacimiento.

---

(1) Los grupos de *Laoconte* y el *Toro Farnesio*.

F.—Caracteres de la escultura griega.

Conclusión.

Principales rasgos que caracterizan cada periodo histórico en la Escultura griega.—Estátuas y relieves arcaicos.—Kanachos y su estilo de transición.—Fidias y el arte bello.—Los estilos posteriores y la decadencia —Conclusion.

Aunque hemos tratado de caracterizar, en lo posible, cada uno de los períodos de la escultura griega, explicando las misteriosas relaciones que unen el arte arcaico con la escultura antigua de los pueblos de Oriente; el período de transición con aquellos, como antecedente, y con el bello estilo de Fidias y sus discípulos; aunque quedan hechas bastantes referencias al cánon, enérgico y severo, de Policletes y á la gracia y voluptuosidad de Praxiteles, que originaron las escuelas decadentes de Lisippo y de los escultores de Pérgamo, Rodas y Tralles, á modo de resumen hemos de agrupar aquí los principales rasgos que caracterizan cada período, para terminar el estudio de la escultura griega, con el análisis de las figuras, los grupos y los relieves.

Las rígidas divinidades del arte arcaico, aun las que se consideran como prehistóricas ó protohistóricas, procedentes, por ejemplo, de las excavaciones de Mycenas, tienen un sello misterioso que las acerca á las esculturas del período de transición y aun á las de la edad clásica (1). El *perfil griego*, sino puede apreciarse en las

---

(1) .....«en las figuras y bustos encontrados (en Mycenas), lo mismo los más toscos que los que están mejor hechos, todas las cabezas tienen el perfil que llamamos griego, y de aquí se deduce que todos los griegos de la edad clásica eran descendientes de los que crearon la civilización micena,..... (Marqués de la Fuensanta del Valle, *Disc.* de recep. en la R. Acad. de la Hist.—1895—pág. 26. ed. de Córdoba, ya cit.)

Artemisas de Delos, es indiscutible en la Atena arcaica del Erecteon, según puede comprobarse en nuestros grabados que anteceden.

En general, ya lo hemos dicho, las formas de las estátuas arcaicas son de una sencillez ruda y sin movimiento, de una simplicidad extremadas, y revelan escasos conocimientos anatómicos en sus autores. En cambio, los relieves de ese período representan un verdadero progreso, comparados con los primitivos, en donde el procedimiento empleado por el artista es curiosísimo, pues se reducía al dibujo de las figuras en una superficie y á hacerlas visibles ahondando los contornos trazados. Así están esculpidas las famosas estelas funerarias de Mycenas.—Los relieves arcaicos, no sólo revelan otros conocimientos en los artistas que desbastaron la piedra para hacer que las figuras de los relieves sobresalieran, sino que presentan ya, de un modo determinado y concreto, el modelado de las figuras y objetos de la composición. Sin embargo de esos adelantos, los rostros de las figuras, colocadas casi siempre de perfil, tienen los ojos de frente. Este dato curiosísimo, puede comprobarse en las estelas y relieves arcaicos de que hay buenas reproducciones en los Museos y en los muchos grabados que ya se conocen de esas antiguas obras de arte.

El estilo de transición, representado por Kanachos, los escultores de Egina y los demás precursores de Fidias y de sus discípulos é imitadores, es la rotura de todas las rutinas que se oponían al desarrollo del arte. Realmente, la estátua, lo mismo que el grupo y el relieve, dan un paso de gigante y los personajes tienen vida y movimiento, aunque poquísima expresión; las agrupaciones se hacen artísticamente y los relieves son dignos de detenido estudio. El único rasgo expresivo de los rostros de las figuras es la sonrisa, llamada *eginética,* porque es propia del estilo de Egina. «Esta sonrisa—dice Mr. Heuzey—es puramente una de esas modas caprichosas y

afectadas, con las cuales creen los artistas acrecentar la belleza humana. En ella veo una tentativa de expresión, relacionada con el pujante y original esfuerzo de las antiguas escuelas griegas, para animar la fisonomía. Después de haber levantado el artista los límites de la boca por medio de una sonrisa acentuada, observa que el equilibrio de las facciones ha desaparecido, y obedeciendo á una sencilla ley de paralelismo, aplica á los ojos el mismo principio de oblicuidad, esforzándose en hacerles sonreir al igual que los labios...» (Cita de París, en su mencionado libro, págs. 170 y 171).

Desde Fidias, la estátua, el grupo y el relieve, adquieren la suprema belleza que ha colocado al arte escultórico griego, en las sublimes alturas de lo clásico. Fidias, supo unir á la severidad y grandeza del espíritu dórico, la finura, la gracia y la delicadeza jónicas, y las divinidades que esculpió su maravilloso cincel tuvieron la majestad de los dioses; desapareciendo la rigidez y la inmovilidad, con que se pretendía caracterizar esas divinidades en el periodo arcaico (1).

A la estátua, trozo de mármol ó de bronce, aislado en su pedestal, «no se le puede dar un gesto demasiado vehemente,—como ha dicho Taine,—ni una expresión demasiado apasionada, como acontece en la pintura ó se acepta en el bajo relieve; porque el personaje resultaría afectado, forzado, para hacer efecto... Por otra parte, una estátua es sólida, su tono y sus miembros pesan, se puede dar vueltas en torno de ella; el espectador tiene conciencia de su masa material; por regla general, la estátua está desnuda ó casi desnuda. La estatuaria se vé, por consiguiente, obligada á dar al tronco y á los

(1) «Para Fidias será un honor eterno haber roto definitivamente con el arte hierático cuya influencia se reconoce todavía en las hermosas estátuas de Egina, de cuerpos admirablemente estudiados, pero sin vida, y en cuyos semblantes se observa la misma sonrisa imbecil, hasta en el dolor y la muerte.» (Duruy, obra cit. T. II, pag. 257.)

miembros una importancia igual á la de la cabeza y á amar la vida material tanto como la vida moral...» (Obra cit., págs. 167 y 168).

Esta es, precisamente, la admirable obra de Fidias. Las estátuas no son copia servil de la naturaleza, sino la naturaleza idealizada. «Cuando Fidias creaba su Júpiter ó su Minerva,—dice Cicerón—no tomaba modelo; pero tenía en el alma un tipo superior de belleza que su mirada veía interiormente, y que su mano reproducía» (*Orator*, 2).—El gran artista no sólo ennobleció la estátua, sino que dió nuevo carácter á los grupos, según se observa en los frontones y en el friso del Partenón, y creó, puede decirse, el bajo relieve, expresión admirable de la escuela escultórica del insigne maestro.

Ya hemos explicado antes lo que eran las estátuas criselefantinas. Siete de ellas hizo Fidias, y también veintitres de bronce y tres de mármol; pues el inolvidable maestro, como Policletes y otros posteriores, prefirieron el bronce al mármol para los héroes y vencedores, y para las divinidades el oro y el marfil, como más ricos y propios de los dioses, á los cuales, siguiendo el ejemplo del Oriente, dábanse proporciones mayores que á los mortales (1).

Según las indicaciones de Platón, corroboradas después en las obras de Plinio y Quintiniano, dábase á las estátuas de mármol cierto color que las hacía más agradables á la vista y las preservaba de la intemperie. Que hubo estátuas policromadas con exageración, parece indudable, puesto que el primero de aquellos autores, dice así textualmente: «Si estuviéramos pintando una

(1) Homero, en su obra inmortal, reviste á sus dioses de grandes proporciones y de cualidades excepcionales sobre los humanos (*Iliada*).—En tiempos de Pericles, el sentimiento religioso dominaba aún á la Grecia, y he aquí por que se empleaban en sus representaciones artísticas los más ricos materiales y las más costosas vestiduras. La Minerva del Partenón según Tucidides (11, 13) estaba cubierta de oro, por valor de 40 talentos de oro (20 ó 25 millones de pesetas.)



estátua y un crítico nos censurara porque no empleábamos los más hermosos colores... contestaríamos al impertinente: No te imagines que se han de pintar los ojos tan bellos que dejen de ser ojos; y lo que digo de esta parte del cuerpo debe de aplicarse á las otras (*Republ.*, IV, initio.—Cita de Duruy, en su obra mencionada, t. II, pág. 258).

Pudiéramos completar este resúmen, con el estudio hecho por Manjarrés en su *Historia de la escultura,* acerca de cómo trataron los escultores griegos las diversas partes del cuerpo humano (págs. 32-40); pero ya hemos dicho respecto de este asunto lo suficiente, y en primer lugar, que, como dejamos consignado, la mayor parte de las obras escultóricas con las cuales está hecho ese estudio son copias más ó menos auténticas de los originales griegos, y, por lo tanto, no tiene la importancia que parece. Son, sin embargo, de gran interés por lo que toca á este asunto las noticias que hemos consignado referente al *cánon* de Policletes, y á ideas nuevas de Lisippo, rechazando las justas proporciones que aquel dió á las estátuas de personajes humanos.

Y hemos terminado el estudio de la Escultura griega, que si en la patria de Fidias y Scopas no pudo sobrevivir al espantoso desastre que hizo á la Grecia tributaria de Roma, se trasplantó en esta, en los tiempos de la República, tomando grande incremento después en la época del Imperio, para venir más tarde, ya en las Edades modernas, á producir esa grandiosa revolución artística que se llamó el Renacimiento.



III

Roma.

A.—Preliminares.

Arte etrusco ó tirreno.—Su influencia en el arte romano.—Rudeza de los primeros romanos.—Influencia de Grecia y sus artes en Roma.—División de este estudio en tres períodos.

«De la misma manera que el mar recibe las aguas de todos los ríos,—decía el retórico Arístides—así el imperio romano recibe y guarda todas las naciones.»

Grecia, había dado á Roma su primera cultura por conducto del pueblo etrusco ó tirreno, que á causa de las fabulosas ganancias que realizaba en su tráfico con los griegos, se aficionó al lujo y á la producción de industrias artísticas primero, y de verdaderas obras de arte después, aunque se estacionara en los primitivos estilos del pueblo helénico, por lo que las artes etruscas adquirieron un carácter especialísimo de pesadez y rutina.

«La escultura en piedra,—dice Herzberg—fué menos cultivada: los restos que de ella se conservan, tales como sarcófagos con las figuras de los muertos, esculpidas en la cubierta, los relieves en los lados anteriores y en las superficies laterales, y las cajitas para guardar

las cenizas, talladas por regla general en alabastro y adornadas artísticamente, pertenecen en su mayor parte á los períodos posteriores del arte etrusco» (*Grecia y Roma*, pág. 162).

Las necrópolis de Cervetri, Vulci, Chiusi, Corneto, etcétera, han revelado sus inmensos tesoros de verdadera importancia para la historia del arte, pues los objetos y obras de escultura en que se reproducen animales, mitos divinos ó escenas de la vida humana son de interés, por su carácter ya oriental ó griego, bien etrusco, y manifiestan una tendencia hacia la originalidad más ó menos influída por aquellos estilos. El *ciste de Pretesne*, el sarcófago en forma de diván donde están recortadas dos figuras, una de mujer y otra de hombre, con ser de carácter etrusco, recuerda los banquetes fúnebres de las antiguas estelas áticas. (Ese sarcófago encontrado en Cœre, guárdase en el Museo del Louvre).

Etruria y su arte influyeron incuestionablemente en Roma, donde aún se guarda, en el palacio del Conservatorio del Capitolio, la loba de bronce que hicieron los escultores etruscos en 296 antes de J. C. por encargo de los ediles Cneo y Quinto Ogulnio, para adornar la higuera suminal del Palatino.

Hemos estudiado los orígenes del arte en Roma en el tomo I de esta obra (págs. 131-138) y en los anteriores capítulos de este tomo, en que se trata de los precursores del arte clásico, etc., pero aún hemos de insistir respecto de algún punto especialísimo de la escultura.

Como épocas de guerras intestinas y exteriores, todo el lapso de tiempo que Roma invirtió en desarrollar su poder, hasta las grandes conquistas del año 140, fueron escasísimas en desarrollo artístico. Además, como en el citado estudio preliminar á la *Arquitectura romana* hemos consignado, hay que tener en cuenta la rudeza invencible de los primeros romanos y su tenaz oposición á las bellas artes, que se consideraron como enemigas

las de Grecia y como innoble y deshonroso cultivarlas (Tomo I, págs. 136 y 137).

Dos lápidas sepulcrales, muy anteriores al imperio, revelan perfectamente esa rudeza y la tosquedad é imperfección de las obras escultóricas que se produjeron en Roma, hasta que el helenismo dominó á los artistas. Consérvanse esas lápidas, una en el museo de Bona y otra en el de Maguncia, y representan, respectivamente, una estátua de un signífero ó porta estandarte y el triunfo de un romano á caballo, sobre un soldado enemigo de infantería.

París, en su citado libro (pág. 335), opina que «el genio romano era demasiado original y dominante para no imprimir á sus huéspedes etruscos algo de su propio carácter; sus obras debieron hacerse más sencillas y austeras,» pero en contra de esta hipótesis está el incuestionable hecho de que el arte romano, especialmente la escultura, no comenzó á tener caracteres de verdadero arte hasta que se consumaron los despojos de las ciudades griegas y la absorción de la Grecia por la orgullosa Roma, adonde se trasladaron los escultores griegos que trataban de restaurar los estilos de Praxiteles, Scopas y Lisippo, y que fueron los maestros de los escultores romanos; éstos siguieron á aquéllos en la técnica, en el carácter y aun en la poética ó realista significación, según los casos, de toda la estatuaria. Como ha dicho el inolvidable Tubino, «es la escultura romana una crisis: su fondo procede de Grecia, los accidentes responden á influencias múltiples» (Obra cit. pág. 39).

Dividiremos el estudio de Roma, en la forma siguiente:

Estilos griegos.

La escultura romana.

Decadencia.

B.—Estilos griegos.

Las estátuas y los escultores griegos en Roma.—Reproducción de aquéllas —Estilo greco-romano.—El eclecticismo artístico.—La estatuaria greco-romana fuera de Italia y en España.

Como partes componentes de riquísimo botín, trasladáronse á Roma las obras escultóricas griegas; estimáronse primero en concepto de objetos de valor intrínseco, pero no se tardó mucho el día en que convertidos en aficionados y coleccionistas los acumuladores de riquezas, admiraran las obras de arte, considerándolas así, y no como objetos de venta y de comercio. Entonces, los últimos escultores de las escuelas griegas trabajaron para Roma y aun trasladaron su residencia á diversas poblaciones de Italia, protegidos por los hombres de Estado y por los ricos ciudadanos que se habían aficionado á ornamentar sus casas y palacios con estátuas y relieves, sin que pudieran atajar estos lujos ni las severas censuras de Catón, ni las leyes suntuarias con que se intentó refrenarlos (1).

En los últimos tiempos de la República, la vista de tantas joyas artísticas y las imitaciones que los escultores griegos hacían de las obras maestras de Fidias, Policletes, Scopas, Praxiteles y Lisippo, dieron por resultado el nacimiento de un estilo escultórico greco-romano, que después, en tiempos del Imperio, había de tomar ciertos caracteres originales para decaer rápidamente.

Ese estilo greco-romano, llamado así porque se produjo en Roma, no porque este aportase á él ningún ras-

(1) Véase el capítulo preliminar de las *Industrias suntuarias*, T. III de esta obra.

go peculiar del país, divídese y subdivídese en diferentes ramas, lo cual se explica fácilmente, teniendo en cuenta que los escultores griegos de la decadencia, pretendían restaurar las tradiciones de los grandes maestros imitándolos á todos, pero sin ceñirse en absoluto á ninguna



Fig. 40.—Fauno de Pompeya.

de las escuelas que forman época en la historia de la escultura helénica (1).

Este eclecticismo causó un verdadero desorden, y no sirvió para que de él surgiera un estilo escultórico latino, como el eclecticismo arquitectónico había producido el estilo ú orden *compuesto;* y es que como ha dicho el comentador español de la laureada *Historia de Roma*

(1) Los grabados núms. 40 á 42, reproducen varias de esas obras eclécticas á que nos referimos.

por Bertolini, «esos triunfos del poder reflexivo, esas audacias del esfuerzo laborioso, esos brios de una voluntad ansiosa de lo grande—excelsitudes reales del hombre que producen una impresión real de grandeza: —eso es lo que ha puesto de su intimidad el romano en el dominio de las artes pacíficas; eso es lo suyo; es una nueva afirmación de los atributos dominantes en su



Fig. 41.—Fauno cimbalista.

espíritu desde las primeras edades, pero no una revelación de atributos nuevos» (*Ampliaciones* al t. II, por don José de Caso, pág. 373), y todo eso cabía en la creación arquitectónica, pero no era bastante para que de ello naciera un arte émulo del de Fidias, severo y majestuoso, ni aun como el de Praxiteles y Lisippo, bello, encantador, á pesar de sus efectismos y voluptuosidades.

El convencionalismo y la voluptuosidad más sensual dominan todas las imitaciones, más ó menos serviles,

que de las grandes obras de la escultura clásica se hacen en Roma por los griegos y sus discípulos romanos.

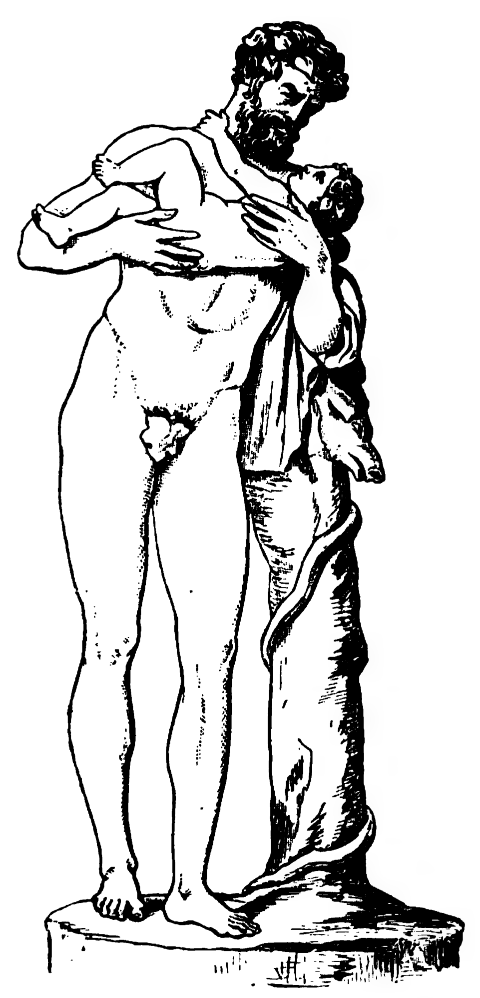


Fig. 42.—Sileno y Baco.

La Venus de Médicis, firmada por Cleomenes (grabado núm. 30 de este estudio), es imitación de la Vénus de Cnido, como ya dijimos en la pág. 88 de este tomo; pero no

impresiona, como la de Milo, por su aspecto de divinidad, sino por la frescura y juventud de sus encantos de mujer.



Fig. 43.—Apolo de Belvedere (Museo del Vaticano).

El Apolo de Belvedere (grabado núm. 43), no tiene firma; recuerda el estilo de Scopas, pero es una de esas

obras que pueden citarse como modelos, aunque nada dicen ni producen ningún efecto. Hay reproducciones de esta estátua en todas las escuelas de Bellas Artes, aunque no se tenga de ella, ahora, el elevado concepto que Winckelmann y los que han seguido sus opiniones sostuvieron hasta hace poco tiempo (1).

El Marte Ludovici; el Gladiador Borghese, de Agasias de Efeso (según otros esta estátua debe de llamarse el «atleta carrerista»; los Centauros, de Papias y Aristeas, y algunas otras que fuera prolijo enumerar, presentan reunidas, con más ó menos oportunidad y arte, las más extrañas influencias, y es más, la fusión más original de estilos, como puede estudiarse en la *Ariadna dormida* (Museo del Vaticano; en el de Madrid hay una magnífica reproducción en mármol). Túvose mucho tiempo esta estátua por la de Cleopatra, pero después se ha desvirtuado esta opinión. Esta estátua reune á su gracia y su belleza, hasta elementales defectos en el plegado y complicación inútil de las vestiduras, con que está la figura pudorosamente cubierta.

En el interesante Museo arqueológico de Tarragona se conservan restos escultóricos de grande importancia para el estudio de la estatuaria greco-romana, que se desarrolló con gran vigor y lozanía, no solamente en Italia, sino en las naciones donde Roma llegó á dominar (2).

---

(1) Nuestro ilustrado arqueólogo D. Basilio S. Castellanos, cita esta escultura en su *Arqueologia* (1844) como «otra de las estátuas más célebres por la perfección del arte» (T. III, pág. 52).—Manjarrés, la atribuye á Scopas (obra cit. pág. 19.)

(2) Es muy interesante el Catálogó ilustrado del Museo de Tarragona que recientemente acaba de publicar el director de aquel centro Sr. Arco y Molinero.



C —La escultura romana.

Elementos originarios de la Escultura romana.—Estátua de Augusto.—Estátuas y bustos retratos.—Los relieves y su carácter peculiar.—La escultura romana en España.

Dos elementos forman lo que puede llamarse Escultura romana; las tradiciones etruscas, que nunca se olvidaron en las bellas artes latinas, especialmente en la Arquitectura, y las influencias griegas. De su estrecha unión, del refinamiento del lujo, que rápidamente cundía en Roma, resultó ese estilo que se llama romano, con más ó menos propiedad, y en el que la rudeza y el vigor etruscos desaparecieron, sin dejar otros rasgos que cierta varonil expresión que determina un carácter en las estátuas y bustos de esa época artística. Este carácter, puede estudiarse, por ejemplo, en la estátua de Augusto (grabado núm. 44), donde verdaderamente se unen la belleza artística y el realismo noble, severo y altivo. Es la estátua del héroe, el retrato de un emperador; y en ninguno de sus rasgos puede equivocarse con un personaje mitológico, ni con un noble vulgar de la orgullosa Roma. Ese Augusto llamado *del Vaticano*, y que se halló en 1863; las estátuas de *La Fortuna* y de Agripina (Museo de Nápoles) y los muchos bustos que en el Vaticano y en todos los Museos se conservan, caracterizan ese estilo, que realmente es lo que antes hemos dicho, una desmembración del arte griego; la acentuación de la crisis que había de determinar la completa decadencia de la escultura clásica (1).

---

(1) Los grabados núms. 45, 46, 47 y 48, reproducen tres estátuas de estilos diferentes y un sarcófago con notables relieves, obras que prueban que siempre



En las estátuas-retratos, y en los bustos, especialmente, clasificados en este estilo, impera una cualidad que



Fig. 44.—Estátua de Augusto (Museo del Vaticano).

avalora su mérito, el parecido con el original; parecido de un realismo tan perfecto, que el escultor, ni disimuló

---

imperó entre los escultores romanos el más completo y absoluto eclecticismo, pues como es fácil advertir hay en ellas rasgos de todos los estilos griegos.

los defectos de la persona retratada, ni puso otro empeño en su obra que representar fielmente en el mármol ó el bronce la fiel imagen de aquella. El mejor ejemplo que puede citarse en comprobación de esta teoría, es el

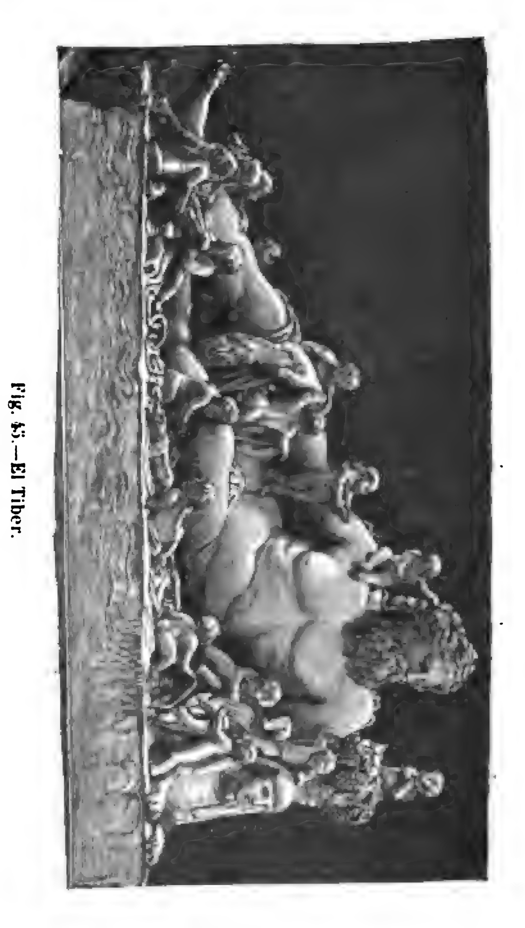


Fig. 45.—El Tiber.

busto clasificado en el Museo de Nápoles como retrato de Séneca, tratando del cual ha dicho Paris: «En los mejores tiempos del arte griego, las obras realistas... no aparentaban esta brutalidad completamente romana» (Obra cit. pág. 343).—Con efecto, el realismo de ese bus-

to, fidelísimo retrato de un anciano, que nada tiene de venerable, es de una verdad tan exageradamente cierta, que resulta en cierto modo repugnante. Las reproducciones en yeso del falso Séneca abundan en las Escuelas



Fig. 46.—Hércules Mastai.

de Bellas Artes y consideramos inútil reproducirlo en un grabado.

Un rasgo especial caracteriza los bustos romanos y los diferencia de los griegos. Estos, generalmente, tie-

nen el cuello desnudo y el nacimiento del pecho cortado verticalmente. En los romanos, por el contrario, se encuentra siempre trabajado el cuello, el pecho, y á veces parte de los brazos; cubiertos también con ropaje y cortados en forma especial para colocarlos sobre bases más ó menos artísticas.

El carácter, especialmente realista de lo que hemos llamado ESCULTURA ROMANA, produjo un nuevo estilo en

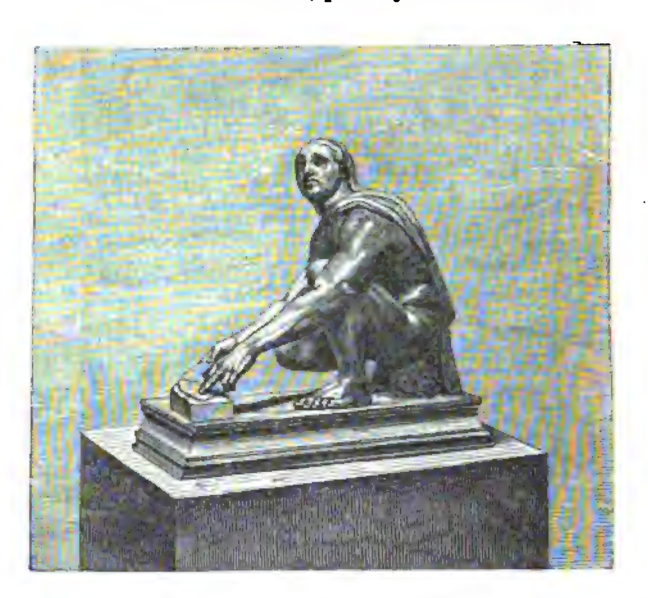


Fig. 47.—El afilador.

los relieves con que se adornaron los templos, los arcos de triunfo y las columnas y monumentos conmemorativos; la reproducción de los sucesos de la historia contemporánea, no como simbolismos y alegorías, sino en su verdadero aspecto de historia figurada. El arco de Tito y las columnas Trajana y Antonina, atesoran, ya que no el valor artístico de los relieves griegos, un verdadero interés arqueológico, porque en esos relieves, mejor que en parte alguna, pueden estudiarse trajes,

tipos y aun costumbres y hechos históricos, mejor que en documentos escritos. Nuestro grabado número 49 representa uno de los relieves del arco de Tito, recuerdo de la destrucción del templo de Jerusalén.

En España, donde la cultura romana se modificó, uniéndose con las artes y las letras indígenas,—que no deberían estar en grande atraso, cuando Cicerón elogía

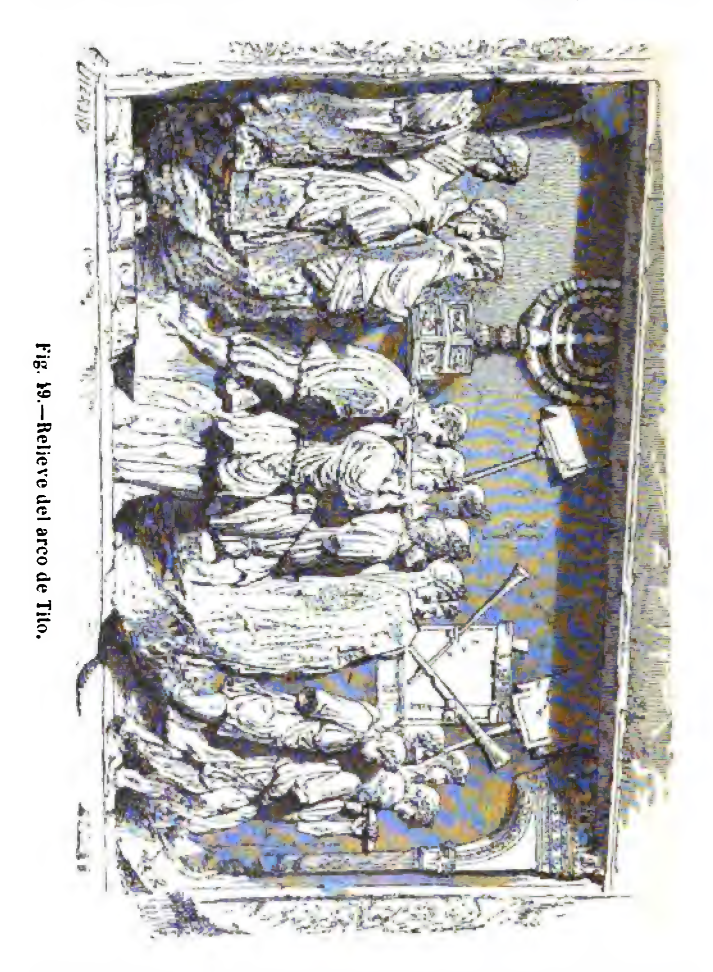


Fig. 48.—Sarcófago.

los poetas cordobeses (que llevó á Roma el cónsul Metello) en una de sus más interesantes y bellas oracio. nes (1),—produjose en los últimos tiempos de la República y durante las primeras épocas del Imperio notable movimiento artístico, de que son admirable prueba las antigüedades de Tarragona y de las provincias de Andalucía, especialmente, que revelan un carácter propio y

(1) «Etiam Cordubæ natis poetis pingue quiddan sonantibus atque peregr-unm, tamen aures meas dedebat...» (Cicerón. pro Arch. n.º 26.)

personal del arte en nuestro país. La influencia oriental fenicia y griega, hoy por completo probada en libros tan autorizados como el citado varias veces, del sabio catedrático de Madrid Sr. Fernández González, *Primeros*


Fig. 19.—Relieve del arco de Tito.

pobladores históricos de la península ibérica, unida á los conocimientos de los indígenas, formaron el carácter típico de las regiones de España, que está bien demostrado en las largas guerras sostenidas con los romanos

y en la influencia que lentamente concluyeron por ejercer, durante determinadas épocas del Imperio (1).

Los monumentos de Tarragona, de la Bética y de la Lusitania, aunque maltrechos y destrozados por la irrupción de los bárbaros, son muestra elocuente de la importancia que adquirió en España el arte en sus diferentes manifestaciones. Un estudio comparativo de los restos artísticos que se guardan en los Museos de las poblaciones que pertenecieron á las antiguas provincias hispano-romanas, con las reproducciones y originales de obras escultóricas de Roma, de la propia época, vendría á demostrar la presencia de ese estilo artístico propio de España, más viril y severo, más cercano á las perfecciones del clasicismo que el de la metrópoli y sus provincias italianas; pero ese estudio no cabe en los estrechos límites de este libro, y nos atenemos á las indicaciones anteriores, recordando que la mayor parte de los edificios, estátuas y otros monumentos de la España hispano-romana, corresponden al período que tratamos en este capítulo y á la época desde Augusto (año 30 antes de J. C.) hasta Adriano (117 de J. C.), en cuyo tiempo, realmente, comienza la decadencia de la escultura romana.

(1) «España fué la que acabó con tantos Cónsules, y con tantos Pretores, que elevado con sus victorias Sertorio, hubo de poder á poder tal competencia, que por cinco años no se pudo sentenciar cual era más: empeñado uno y otro quien acababa con el contrario» (Veleyo Paterr. *Hist.* lib. II.)



D.—La decadencia.

Causas de la decadencia.—El arcaismo griego en Roma.—Adriano y sus aficiones de orientalista.—Conclusión.

Al propio tiempo que el lujo, la molicie y los vicios traían como lógica consecuencia la perversión del gusto artístico, el afeminamiento y la voluptuosidad más sensualista, elaborábase, desde antes del establecimiento del imperio una tendencia artística en la Escultura, la vuelta al arcaismo griego; pero esta tendencia, acallada, sin vida propia, no hizo nunca grandes prosélitos, aun que las escavaciones de Pompeya han revelado el secreto de que había artistas muy enamorados del arcaismo, que esculpían estátuas tan apreciables como la Artemisa, muy parecida á la de Delos, pero á la que falta la espontaneidad, la grandeza de las obras arcaicas griegas.

Lo mismo la Artemisa, que otras varias obras del arcaismo romano que se conservan en el Museo del Louvre y en otros de diferentes naciones, son imitación desnaturalizada de las obras de Atenas, Egina y Olimpia que hemos estudiado. Indudablemente, el carácter de esas esculturas es arcaico, pero las perfecciones amaneradas de los rostros, ropajes, actitudes, etc., las desnaturalizan, convirtiéndolas en conjunto extravagante de defectos y rasgos de atildada perfección.

A pesar de que se producían obras arcaicas, el estilo no hacía prosélitos y se hubiera perdido por completo quizá en Pompeya, al quedar sepultada esta famosa ciudad bajo torrentes de lava y cenizas del Vesubio el año 97 de J. C., si los gustos y aficiones de Adriano por las artes primitivas del Oriente, no le hubieran hecho pensar

en el arcaismo griego. «El reinado de Adriano,—dice Hertzberg—en que por el poderoso impulso de este gran emperador recibieron nueva sávia la arquitectura y la escultura, vió el último resplandor del arte antiguo, y aun así no llegaron las obras de este tiempo á la altura de las de la época de Augusto... Si se observa en las creaciones artísticas del reinado de Adriano un renacimiento de las tradiciones clásicas griegas, se debe á la influencia de este emperador y á su empeño en purgar el arte de los vicios que había ido admitiendo, y en vivificarlo con los ejemplos del buen tiempo antiguo, si bien algunos inteligentes modernos pretenden que con su celo por volver el arte á la senda clásica y con la introducción de obras orientales, perjudicó mas que favoreció el desarrollo del arte romano» *(Hist. del imp. romano,* páginas 156 y 157).

Así es en efecto; y las muchas estátuas del favorito del emperador, Antinoo, esculpidas en Grecia y en el Asia Menor, afectando formas de un dios, de un héroe, ó de un hombre, lo revelan bien claro.

Imitáronse los estilos asirio, persa, egipcio y arcaico griego, y las estátuas de estos estilos volvieron á la rigidez primitiva (1).

En la época de los Antoninos y en la de Cómodo y sus sucesores, la decadencia se acentuó de tal manera, que la buena escuela del arte escultórico se perdió por com-

(1) Recientemente, han dado cuenta los periódicos y revistas de arte del hallazgo. en el parque *Franche* de Roma, de dos sarcófagos de yeso, muy bien conservados. «Cada uno contenía un cuerpo, cuyos huesos estaban desmenuzados. Se siguieron haciendo las excavaciones con mucho cuidado y algunas horas después se encontró un esqueleto, un vaso de barro barnizado, algunos pedazos informes de bronce y de cristal, y dos grandes medallas de bronce. La primera de estas medallas contiene en un lado la cabeza del Emperador romano Adriano, y en el otro un jinete. La otra, mejor conservada, tiene en el anverso la cabeza de Hércules, llevando á manera de sombrero una cabeza de león, y en el reverso un templo de cuatro columnas con un frontón triangular adornado con pedestales.»



pleto. Las esculturas del arco de Constantino son la mejor prueba de esta triste verdad.

La ESCULTURA clásica, había muerto al desaparecer de Roma el Paganismo, para que en los ricos pedestales de sus obscenas divinidades se alzara triunfante, después de sangrientas persecuciones, la humilde cruz donde espiró Jesús; pero el influjo de aquel arte, que llegó en Grecia á su apogeo, volverá á aparecer después, aunque guiado por derroteros distintos.



LIBRO TERCERO

AMÉRICA

PRELIMINARES.

Las investigaciones modernas.—Analogías chinas, griegas, orientales y occidentales que se notan en el arte y la lengua americana.—Derrotero que debieron de seguir los estudios americanistas.—División de este tratado en tres períodos.

Desde que la celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América, trajo al campo de la crítica histórica los orígenes de la civilización del Nuevo Mundo, se ha hecho un verdadero derroche de ingenio y de sabiduría en profundas y notabilísimas investigaciones acerca de tema tan interesante. De las más principales, hemos dado somera cuenta en el tomo I de esta obra (págs. 178-203); pero por lo que concierne á la escultura y á los antecedentes del descubrimiento de aquellos países, hay nuevas noticias de que conviene hacer mención, porque aportan datos de importancia para sostener la teoría de las influencias de las artes antiguas del Viejo Mundo en las del Nuevo, cuyos restos se han podido estudiar.

En comprobación de la tesis iniciada por el Sr. Riaño,

nuestro ilustre paisano, en su notable *Conferencia acerca del arte monumental americano* (1892), de que hicimos mérito en el citado tomo I, el *Overland Monthly,* revista de California, publicó, á fines del pasado año, un interesante estudio de J. Masters, sosteniendo que los chinos son los descubridores de América; que el reino de Fussang era el moderno México y enumerando las analogías de leyes, costumbres, arquitectura, lengüa monosilábica, carácter ideográfico de la escritura, religión, etc., entre la China y las poblaciones mexicanas (*La América descubierta por los chinos.—Revista internacional*, núm. 9, 15 Septiembre 1894).—Como se recordará, Riaño, dice que «tienen los Teocalli semejanza absoluta con edificios de la misma forma levantados en el Thibet, en Cambodia y en toda la parte fronteriza entre la India y la China»... (pág. 11).

No hace muchos meses, que la *Gaceta universal* de Bogotá, publicó la siguiente noticia: «En el pueblo de Dolores, á dos leguas de Montevideo, un plantador acaba de descubrir una piedra tumularia con caracteres desconocidos. Levantando la piedra encontró una bóveda de ladrillo en la que halló dos espadas antiguas, un casco y un escudo de forma semejante á los usados por los antiguos griegos, muy maltratados por el orin, y una ánfora de barro de grandes dimensiones.

Todos estos restos, fueron entregados al sabio anticuario padre Martínez, que pudo leer sobre la piedra estas palabras en caracteres griegos: *Alejandro, hijo de Felipe, era Rey de Macedonia hacia la* 63 *Olimpiada, en estos lugares, Tolomeo*... El resto no se podía leer.

Sobre el puño de las espadas está grabado un retrato que parece ser de Alejandro, y en el casco se nota un bajo relieve que representa á Aquiles arrastrando el cadáver de Héctor alrededor de las murallas de Troya»...

También, por lo que respecta á influencias griegas, dejamos hechas ciertas indicaciones en el tomo I (pági-

na 189), y en el *Catálogo general* de la Exposición histórico-europea celebrada en Madrid en 1892, hallamos mencionada una obra del Profesor Alois R. Hein (Viena), dedicada á S. M. la Reina Cristina, de España, en que se «trata de los *meandros* y otros adornos primitivos de la América prehistórica» (núm. 621 de la Sala 1.ª).

Un periódico mexicano, de Oaxaca, dió cuenta, hace poco tiempo también, de un interesante hallazgo de pequeñas estátuas de metal amarillo de marcado origen oriental (1), y por último, Fernández y González en su citada obra, dice, anotando la opinión de que gentes ilustradas del África septentrional, aventurándose por el mar llegaron *quizá* á América: «De cualquier modo que se explique no cabe dudar el aire de familia que muestra la lengua quichua del Perú, el medo de los cuneiformes y el vascongado. El genitivo en *pa*, el dativo en *man*, el acusativo y ablativo en *ta* ó *manta*, la segunda persona de los verbos, terminada en *ki* ó *c*, etc.; accidentes son de la lengua quichua que se muestran unos á otros en las formas arcaicas de aquellos idiomas, como quiera que, así en Éuscara como en el mencionado

(1) Dice el periódico mexicano, cuyo nombre sentimos no haber anotado: «Procedentes de una gruta del Distrito de Tlaxiaco han llegado á esta ciudad varios ejemplares que representan personajes antiguos. Estas pequeñas estátuas han sido halladas por varios indígenas al hacer excavaciones en aquel lugar, y revelan el grado de cultura alcanzado por nuestros antepasados en las artes y cómo conocían el sistema de fundición de metales, pues el vaciado es perfecto y bien acabado. Unas estátuas representan personajes sentados al estilo oriental y otras en cuclillas, apoyadas sobre un plinto con las manos abajo de las rodillas; seguramente son retratos de reyes sacerdotes mixtecas, pues unas tienen en la capa y otras en la dalmática, varios geroglíficos que parecen ser letras del alfabeto mixteco por la sencillez de la figura. Algunas aparecen con bezote en los labios y otras con un yacacuaztli. Existe una particularidad, digna de notarse en estas piezas, y es que están barnizadas de negro para resguardar de la oxidación al metal de que están compuestas. Por los signos, tocado, ropaje y arte, son de gran importancia para la arqueología mejicana estos objetos, únicos que conocemos de metal amarillo, parecido al oro, y que pertenecen á la antigua raza mixteca.»

idioma peruano parecen aun mas copiosas las analogías semíticas asirias. En una serie de artículos publicados sobre la Etnografía de Irlanda por Mr. Charles de Kay, durante el pasado año de 1889 en la Revista *The Centenary Magazine*, New Series, vol. XV, págs. 368, 590 y 675 y vol. XVI, págs. 113, 195 y 433, se reconoce en el pueblo irlandés una capa etnográfica antigua turania ó ugrofinesa por el idioma, la religión, la antropología y la literatura comparadas, proponiéndose analogías arquitectónicas entre el arco primitivo de los Turanios conservado en algunas iglesias de Irlanda y en los palacios del Yucatán...» (obra cit., pág. 220, nota 2).

Realmente, esta cuestión tan árdua de los orígenes de cultura americana, es de algun mas interés para la historia de la humanidad que ese afán, que se ha desarrollado en los geógrafos é historiadores españoles y extranjeros, de mermar la gloria del descubrimiento á España y al insigne navegante Cristóbal Colón, como si con argucias y paradojas pudiera borrarse de la historia de todos los países hecho tan culminante y trascendental. La noticia del descubrimiento, recorrió desde el siguiente año 1493 las naciones europeas, como lo acreditan los curiosísimos impresos en varios idiomas que dejamos descritos en el apéndice núm. 2 de nuestro estudio *Colón en Santafé y Granada* (1892), y así como se conservan esos impresos, podían conservarse también impresas ó manuscritas las impugnaciones al descubrimiento, al descubridor y al *invictísimo rey de Castilla*, como dicen los impresos.

En último estado, poco podría influir en la historia de la humanidad que cualquier marino hubiese llegado, veinte ó treinta años antes que Colón, cerca de los países á que aquél llevó la Cruz de Cristo y la bandera española, como ha querido demostrar un catedrático de Geografía de la Universidad de Cambridge, recientemente, en ingeniosa conferencia dada en la Real socie-

dad de Geografía de Lóndres (1); ningún problema científico ó arqueológico se podría resolver con esa noticia;— pero en cambio, sería de verdadero interés averiguar el orígen de las coincidencias filológicas y artísticas del Nuevo Mundo con el Viejo; el porqué de extraños descubrimientos arqueológicos, que como el de los cascos y las espadas griegas con leyendas en griegos carácteres, hacen suponer la posibilidad de un viaje casual ó intencionado de marinos de Grecia al *grande mar;* ó si las interesantes hipótesis del sabio Mr. Ceuleneer, por ejemplo, respecto de que los romanos conocieron á los indios americanos, por cuanto un busto de bronce de aquellos tiempos representa á un esclavo de tipo exactamente igual á los pieles rojas de la América del Norte y en los libros de Cornelio Nepote y Plinio se dice que á Metellio Celler, procónsul de la Galia cisalpina, le regaló un rey sueco varios indios en calidad de esclavos (2), tienen algún viso de verosimilitud.

Perdónesenos esta digresión necesaria, y penetremos, desde luego, en el estudio de la ESCULTURA AMERICANA, dividiéndolo en tres períodos:

Histórico anterior al Descubrimiento.

Influído por las artes españolas y europeas.

Observaciones acerca de las afinidades de la escultura americana con la de Asiria, Egipto, India y Etruria.

(1) Mr. H. Jule Oldham, dice que tiene la evidencia de que ha existido un pre-descubridor de América y que éste debió de ser portugués; y de hipótesis en hipótesis, alega como comprobación de su teoría, que los portugueses no habían olvidado que habían descubierto la *Ixola otinticha*. como se - tula en el mapa de Andrea Biancho (1448), la línea de una costa en direccion del Brasil, puesto que se opusieron á la famosa línea trazada por el Papa el 4 de Mayo de 1494. en el Mapa de las tierras y mares descubiertos por Colon.

(2) El hallazgo de lapidas escritas en caracteres rúnicos y romanos, en Groenlandia, aunque posteriores á la época de que se trata (véase la pág. 19 de la citada *Hist. gen. de América* de Pi y MARGALL). puede dar cierto aspecto de verosimilitud á esta hipótesis.



I

Período histórico anterior al Descubrimiento.

Conexiones que unen entre sí el arte *maya* y el *nahua*.—La escultura maya: Las estátuas de Palenque.—Los relieves.—El templo de la Cruz.—Las esculturas de Yucatán.—Los relieves y las estátuas de Copán.—Sus semejanzas con las de Palenque.—La escultura nahua: Caracteres de las estátuas y relieves mexicanos.—Los relieves de Santa Lucía de Cozuma hualpa.—La escultura peruana: Caracteres de las estátuas y relieves del Perú.—Falta de belleza en esta escultura.—Nebulosidades de la historia peruana.—Los mitos y las tradiciones religiosas.—Los ídolos y las ruinas de Tialmanaco.

En tres grandes agrupaciones hemos de estudiar la Escultura americana, correspondiendo á ellas el pueblo *maya*, que parece ser el primero que salió de las rudezas propias de la protohistoria y que estuvo establecido en las costas del Atlántico, en Cuba y más tarde en Chiapas, constituyendo el imperio de Xibalba; el pueblo *nahua* que absorbió y destruyó aquel imperio fundando otro, el de Nahuatl, ó confederación tolteca (imperio mexicano) y el pueblo *peruano*, en cuyas tradiciones consérvase el recuerdo de unas gentes venidas *del lado de las sombras*, que les llevaron cultura, ciencias y artes (Véanse las págs. 33 y 34 de la *Protohistoria* y las 184 y 196 y siguientes del tomo I de esta obra).

Indudables conexiones unen entre sí el arte desarro-



llado entre *mayas* y *nahuas*, por ejemplo, el empleo de jeroglíficos que alternan con los relieves en la ornamentación de los monumentos de una y otra raza, mas sin embargo, tienen caracteres que los diferencian, como advertiremos después.

También se notan rasgos interesantes que establecen una separación entre las dos agrupaciones que constituyen el pueblo *maya*, Yucatán y Chiapas, pero únelas lazo de innegable parentesco.

Hechas estas necesarías observaciones (1), procedamos, desde luégo, al estudio del arte americano, dividiéndolo para su mejor inteligencia en las agrupaciones que dejamos indicadas.

La escultura maya.—Los principales monumentos del arte escultórico *maya*, encuéntranse en Palenque y en las poblaciones del Yucatán. Difiere la escultura del Chiapas con la yucateca y las enlazan los monumentos de Copán.

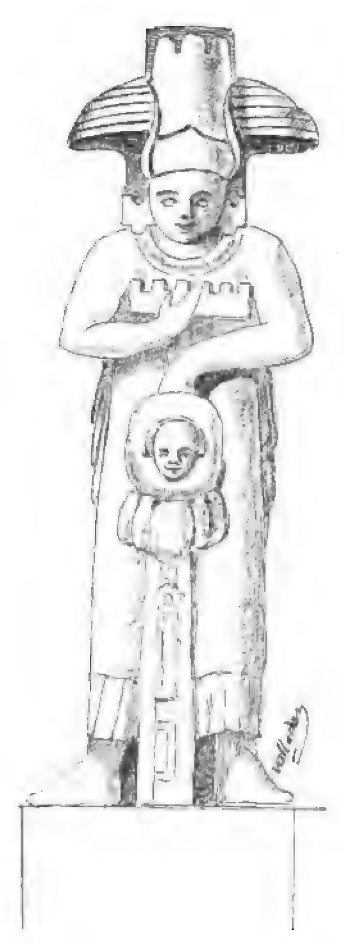
Los relieves, tienen desde luego mucha mas importancia que los escasos restos hallados de estatuaria, hasta ahora, por lo menos; pero aun así, las estátuas de Palenque y de Copán son de verdadero interés. Júzguese, por lo que á las de Palenque se refiere, estudiando nuestro grabado núm. 50, que representa una estátua ó cariátide hallada en las ruinas de aquella antigua población. Waldeck la descubrió en el famoso templo de la Cruz (*Monuments anciens du Mexique*, *Palenqué*, etc.

---

(1) En comprobación de cuanto al enlace del arte americano dejamos indicado, consignaremos, por ejemplo, que hay rocas grabadas y pintadas con jeroglíficos en las tres Américas lo mismo en el río Taunton (Massachuesets), en que se representa la expedición de Karlsefuc y cuyas figuras bárbaras y caracteres rúnicos, creen interpretar los escandinavos (Pi y Margall, *Hist. de América*. ya cit. págs. 18, 19 y 446, T. I), que en la América central y en la del Sur.



París, 1866); el tocado, la rigidez, los símbolos inexplicables que la complementan, parecen remembranzas del Egipto y la Asiria.


Fig. 50.—Cariátide de Palenque.

Pi y Margall, diferencia entre los restos de estatuaria que de Palenque se conocen, dos clases de figuras; unas casi desnudas, pero con joyas y prendidos, y otras con faldellines, vistosos penachos, calzas y mucetas de telas muy vistosas. Estas figuras son más fáciles de hallar en los relieves (Obra cit., pág. 255), que miden algunos cuatro metros de altura. Como opina Cronau, «Palenque era un lugar sagrado, al que acudían los magnates de los pueblos toltekios con ofrendas á los dioses para elevarles templos, ó bien para dormir el sueño postrero á la sombra del santuario...» (*América*, obra cit., pág. 99, T. I.)

El interés de la escultura maya de Palenque está, como ya hemos dicho, en los curiosísimos relieves hallados en aquellas grandiosas ruinas, especialmente en los de estuco. Nuestro grabado núm. 51 reproduce el perfil de uno de los más celebrados del llamado Palacio. Representa una reina, á quien humilde esclava ofrece un presente ú ofrenda.

Los ricos atavíos de la soberana y el collar con la efigie de un ídolo, el divan donde está sentada y la fina ejecución de las figuras, son rasgos dignos de estudio.

No son menos interesantes los dos notables relieves de la entrada al templo de la Cruz, que representan dos magnates ó guerreros cargados de atavíos y riquezas, en trajes diferentes. Uno de ellos cubre su pecho con una especie de *egida*, parecida á la de las estátuas griegas.



Fig. 51.—Bajo relieve de Palenque.

El relieve más interesante del templo referido, es el llamado *de la Cruz*, y en el que admirablemente esculpido vese una cruz, muy recargada de adornos, que colocada sobre la cabeza de un mónstruo, y coronada por un ave fantástica,—que según algunos arqueólogos es un gallo,—ocupa la parte principal del relieve. En actitud de ofrecer una ofrenda y con sencillísimo traje, hállase, á la izquierda de la Cruz, el personaje que reproduce nuestro grabado núm. 52, de delicada y hermosa factura y proporciones bien estudiadas. Difiere esta figura de las que antes hemos mencionado, en la sencillez del traje y del tocado y en que esta tiene mas humana expresión.

En el Palacio y en el templo del Sol hay otros relieves de bastante interés arqueológico.

Stephen (*Views of ancien Monuments in Central América, Chiapas and Yucatan*, New-York, 1844), comparó con las estátuas griegas las cabezas y trozos de estátuas encontradas en Palenque y esta opinión, aunque un tanto exagerada, debe de tenerse muy en cuenta para

apreciar con exactitud el verdadero valor artístico de la escultura de Chiapas.

Enlázase esta rama del arte americano con la escultura del Yucatán, sirviéndole de unión los monumentos de Copán, de cuyas ruinas hablan ya en el siglo XVI los escritores españoles. Pi y Margall en su citada *Historia*, dice acerca de las estátuas de Palenque: «Tienen todas las estátuas tranquilo y placentero semblante; sólo en una se ven medio abiertos los labios y salientes los ojos como si quisieran saltar de sus órbitas. Llevan generalmente vueltas y apoyadas en el pecho las manos, ceñidos los brazos por ajorcas, una como saya ó cota en el cuerpo y calzados los pies con sandalias. No es raro verlas ataviadas con hermosos bustos y elegantes carátulas, como las de Palenque. Distinción de sexo apenas si la presentan; aventajaban en esto á los escultores de Copán, aun los que en Nicaragua hicieron los bárbaros y gigantescos ídolos de Zapateco, Pensaloca y Momotombito...» Descansan las estátuas á que nos referimos sobre grandes pedestales con geroglíficos, generalmente (pág. 449).

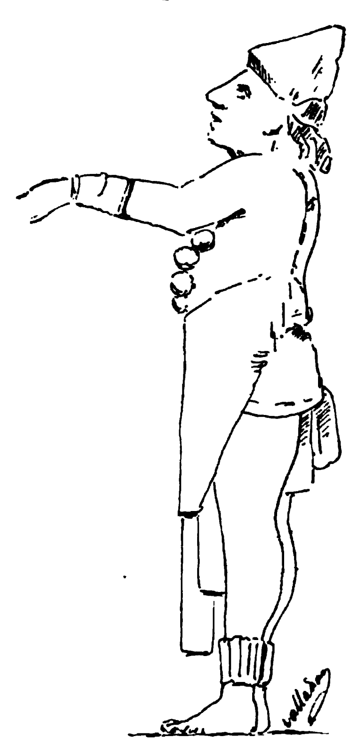


Fig. 52.—Figura del grupo de la Cruz. Palenque.

Uno de los fragmentos más importantes que de la escultura de Copán se conservan, es el altar de sacrificios.

Es un bloque de piedra de 1,33 m. de alto por 2,33 de ancho. De las figuras que adornan los costados del altar, reproduce una nuestro grabado núm. 53. Completan el decorado otras figuras semejantes, calaveras y carátulas de grotesco carácter. (CRONAU, obra cit., pág. 102, t. I).



Fig 53.—Figura de un altar de sacrificios.—Copan.

Pi y Margall, examina muy acertadamente las semejanzas de las esculturas de Copán con las de Palenque, aunque no sean lo bastante para considerarlas á todas creación de un mismo pueblo. «Las principales semejanzas, dice, entre las dos clases de monumentos están en el traje de las figuras y en los jeroglíficos. Los atavíos de las figuras de Copán son tan numerosos y complicados como los de las figuras de Palenque: en las unas y en las otras se observa el uso de las carátulas por dijes. En las unas y en las otras esas cará-



Fig. 54.—Estátua de Tlalo (Museo de México).

tulas suelen estar bien dibujadas y labradas. Los jeroglíficos de los dos países tienen, por otra parte, un ostensible aire de parentesco. Son todos cuadrados, están

regularmente distribuídos y presentan entre sus elementos constitutivos esferas y barras. Es de creer que unos y otras sean caracteres, tanto mas cuando se los compara con los de los mayas...» (Obra cit., págs. 450 y 451).—Pí y Margall, agrega á sus observaciones los datos de Palacio, que en su *Relación* hecha á Felipe II de la provincia de Guatemala, etc., habla de «estátuas que ceñían mitra y llevaban sortijas en las manos como nuestros obispos; de otras, imagen de guerreros con muchas labores en las armas: de otras, representación de mujeres con largos ropajes y tocados al uso de las damas de Roma...» etc., (pág. 451).



Fig. 55.—Guerrero del Yucatán (Bajo relieve de un templo.

La escultura yucateca es menos perfecta; las figuras son desproporcionadas y se alejan del tipo humano en el dibujo y en la expresión

Entre las estátuas notables que del Yucatán se conservan, sobresale seguramente la del dios Haloc ó Chaac Mol, que tiene cierta semejanza con las esfinges egipcias, como puede advertirse en el grabado núm. 54. Esta semejanza la veremos más adelante en México, aún mejor determinada y concreta.

El dios Haloc, fué hallado en 1875 en Chichen-Itza y se

le trasladó después al museo de México, donde se conserva.

Respecto de relieves yucatecas, hay numerosa y escelente colección en Chichen-Ytza, Uxmal, Labna y otras

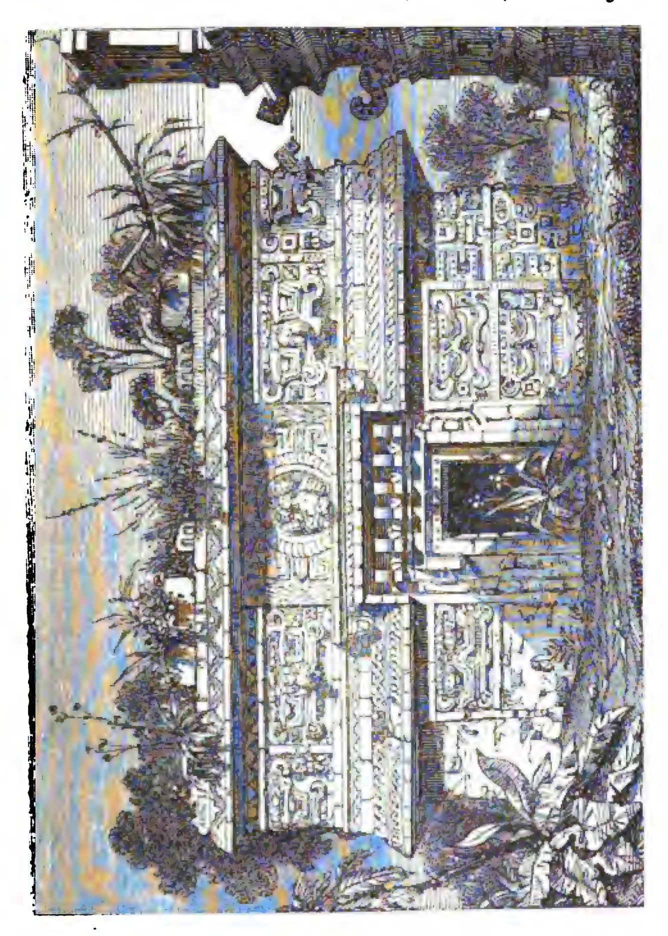


Fig. 56.—Templo de Uxmal.

poblaciones. Reproducimos una figura de un bajo relieve de un templo, que representa un guerrero (grabado núm. 55) y como conjunto de exhornación arquitectónica, muy interesante en los monumentos yucatecas, la fachada del templo de Uxmal (grabado núm. 56).

Como habrá podido observarse, influencias y semejanzas que no pueden ponerse en duda, unen el arte escultórico del Chiapas, de Copán y Yucatán en estrecho vínculo de parentesco, quedando establecida una verdadera sucesión cronológica entre ellos.

La Escultura nahua.—La escultura de los antiguos mexicanos marca un descenso artístico, comparada con la de los *mayas.* Pí y Margall, sin embargo, combate esta teoría y dice que es inexacto que los mexicanos no acertaran á reproducir al hombre. En apoyo de su aseveración, dice: «En Cholula, en un pueblo á tres leguas de Ozumpa, en la misma Tlaxcala, vió Dupaix máscaras de piedra, expresión fiel de nuestro semblante. Las copió y se ve por sus dibujos que estaban limpiamente esculpidas y perfectamente modeladas. No traducían menos bien la naturaleza el torso que vió en S. Juan Ahuchuepán, las dos cabezas de mujer que le enseñaron en Mizquic, el bello y grandioso busto que admiró en los trofeos militares de Quauhquechula. Ni estaba tampoco falta de realidad la cabeza de piedra lava, que á manera de cariátide halló entallada en el capitel de una columna de Huatusco. Para ver hasta donde llega el error que combato, bastaría fijarse en el precioso busto de una sacerdotisa azteca que Humboldt publicó en sus *Sitios de las cordilleras y monumentos indígenas de América.* y Kinsborough en sus *Antigüedades de Méjico.* Este busto, que lleva un tocado semejante al velo ó calántica de la cabeza de Isis y otras estátuas de Egipto, es notabilísimo por lo felizmente que están en él conciliados la naturaleza y el arte (Obra cit. pág. 143).

Es indudable, que entre la verdadera muchedumbre de restos escultóricos hallados en los antiguos países mexicanos, en su mayor parte religiosos y simbólicos, de formas rudas, de extraño dibujo y de proporciones desusadas, se han encontrado otras estátuas y relieves muy dignos de atención y de la entusiasta defensa del

insigne publicista; pero hay que tener presente que un misterio impenetrable oscurece la historia mexicana y que no es posible fijar cronologías artísticas, ni determinar procedencias. En conjunto, la escultura *nahua* es inferior á la *maya:* esto es incuestionable, y lo prueban, esos gigantescos ídolos en que ni aun las más rudas formas humanas pueden hallarse. El que más aspecto de hombre tiene es el dios de la guerra *Huitzilopochtli* cuya cabeza reproduce nuestro grabado núm. 57, y hay que convenir en que le cuadra perfectamente el nombre de «horrible espantajo», con que Cronau lo designa (Obra cit. pág. 114, t. II).



Fig 57.—Huitzilopochtli (Museo de México).

Las diferencias extrañas que se encuentran entre esos ídolos; las mascarillas de que habla Pi y Margall (nuestro grabado número 58 reproduce una de ellas); el busto de la sacerdotisa (grabado núm. 59) y el busto de un sacerdote zapoteca (grabado número 60), sólo pueden explicarse teniendo en cuenta que la raza *nahua*, que destruyó el imperio de Xibalba para fundar el imperio Nahuatl ó confederación tolteca, se componía de diferentes pueblos, unos más ilustrados y otros más feroces, como los chichimecas, por ejemplo, y que el poderío de estas



Fig. 58. — Mascarilla encontrada en Teotihuacan.



Fig. 59.—Busto de sacerdotisa mexicana.

gentes, reformaría, como siempre ha sucedido, los estilos y sentido estético de las artes.

De la ferocidad de las tribus *nahuas* nos dan testimonio incuestionable varias pinturas y los relieves de Santa Lucía de Cozumahualpa, obra, estos últimos, según la ilustrada opinión del Dr. Soler, subdirector del Museo etnográfico de Berlín,—de una tribu *nahua*. Son dieciseis



Fig. 60.—Sacerdote zapoteca (Museo de México).

interesantes relieves de asunto religioso. *El sacrificador y sus cuatro ayudantes*, representa uno de ellos. El sacrificador ocupa el centro del relieve, y en los cuatro ángulos se ven los ayudantes, cada uno con una cabeza en la mano; las facciones diferencian las cuatro cabezas, lo que ha hecho presumir al Dr. Soler «que el que trazó y ejecutó aquellos relieves quiso representar con ellos las naciones que vivían en las cuatro partes del mundo ó la totalidad de las tribus comarcanas...»—*El baile religioso*

significan siete de los mencionados relieves y es muy digno de observarse en ellos, así como en los demás donde hay divinidades representadas del sol ó de la luna, que las cabezas están suavemente modeladas, diferenciándose en esto y en el aspecto humano de los rostros de las demás figuras de los relieves. El Dr. Soler nada ha hecho notar acerca de particularidad tan interesante.—Los otros ocho relieves son de carácter religioso, pero el simbolismo de ellos es inexplicable, porque la *cruz* que en ellos figura, los animales fantásticos, etc., nada fácil de interpretar representan. El estilo de estos relieves difiere de los de Copán, Tikal, Palenque y Yucatán (Estudio publicado en el núm. 26 de *El centenario*, y que hemos citado en el primer tomo de esta obra).

En la interpretación posible de esos simbolismos, débese tener en cuenta que la adoración á los astros entre los *nahuas* era muy antigua; que el sol, la luna y las estrellas tuvieron en Teotihuacan, desde mucho tiempo antes de la invasión de los toltecas, estátuas gigantes, y que los aztecas representaron al sol y á la luna «por una cara circuida de una brillante aureola» (Pi y Margall, obra cit., págs. 184 y 185).

Para terminar lo respectivo á la escultura *nahua*, haremos observar que los zapotecas fueron una raza mixta de *mayas* y *nahuas* y que son muy dignas de estudio las analogías de carácter egipcio que se notan entre el dios de la guerra, el busto de la sacerdotisa y el del sacerdote zapoteca que representan nuestros anteriores grabados núms. 57, 59 y 60.

La escultura peruana.—Son muy escasos los restos de escultura peruana, y, en general, las divinidades y estátuas que conocemos son deformes y de horroroso aspecto.

El Museo arqueológico de Madrid posee riquísima colección de vasos, y en ellos se representa la figura hu-

mana con mayor corrección que en la estatuaria y en los poquísimos relieves que se han descubierto (1).

Los deidades peruanas debieron de ser en su mayoría antropomórficas, pero tendiendo á las formas más monstruosas, como hace observar Pi y Margall en su obra citada. «Eran generalmente,—dice el mencionado historiador,—los dioses antropomórficos de los tahuantinsuyus mas feos y monstruosos que los de los indios y los aztecas. Unos tenían humano solo el rostro. Otros carecían de pies y brazos. Otros no tenían ni poco ni mucho señaladas las ondulaciones del cuerpo. Otros, los más, eran tales que ponían espanto en quien los miraban. Aun los que mejor reproducían nuestras formas ó carecían de proporciones, ó tenían exagerados los ojos ó estaban cubiertos de extraños aunque tal vez simbólicos adornos» (obra cit., pág. 390).

Los *conopas* (dioses domésticos, como los lares y penates de Roma), adolecen de la misma falta de belleza y de proporciones; de modo, que parece deducirse de estos datos interesantísimos, que la estatuaria peruana no llegó á tener la importancia que la arquitectura, y aun menos que la cerámica, porque en los vasos y utensilios reprodujeron con cierta corrección las figuras humanas y las escenas del hogar y los acontecimientos de la vida pública (2), rasgo que los acerca á los primitivos griegos y etruscos, con cuyas arquitectura y arte cerámica tienen muchos puntos de contacto las del imperio antiguo de los incas, como ha hecho observar nuestro ilustre paisano Riaño en su citada «Conferencia» acerca del *Arte monumental americano* (págs. 9 y 10).

Muy poco auxilio prestan á las investigaciones, la arqueología y etnografía peruana y las demás ciencias históricas, al menos por hoy. «En el Perú—dice el ilustrado

(1) Véase el tomo I de esta obra, pág. 199.

(2) Véase el tratado referente á la *Cerámica*, en el tomo III de esta obra.

escritor de aquel país, Larrabure—donde aparecen diversos períodos de civilización y la huella del tiempo se pierde entre los últimos jefes del Imperio, el trabajo de investigación es más difícil,...» y agrega en otro capítulo: «Porque me parece indudable que el territorio peruano sirvió de centro, en tiempos muy remotos, á una serie de invasiones de hombres civilizados; que los invasores debieron aliarse unos, chocar otros en sus fronteras é instalarse al cabo en determinadas provincias; pero que contribuyeron todos á formar esa civilización original cuya marcha se ignora, pero que pasó sucesivamente en sus tres últimos períodos por entre los Aimarás, los Yuncas y los Incas». *(Monografías hist.-americanas,* II *Asuntos indígenas*, págs. 85 y 119 y 120, respectivamente).

Las tradiciones religiosas, las mitologías de ese país hablan siempre de seres sobrehumanos, de reformadores religiosos, extranjeros probablemente, que recorrieron aquellas ciudades, entre ellas Viracocha (1), que para el escritor indígena Santacruz Pachacutic, representaba el apóstol Santo Tomás ó S. Bartolomé, y para otros era el hijo ó el mensajero del Sol, á quien parece que siempre se tributó culto en el Perú *(Monog.* cit. pág. 156).

Cieza de León, dice que á Viracocha le levantaron templos en muchas partes, «en los cuales pusieron bultos de piedra á su semejanza» y que los bultos (ó estátuas) que había en Tiahuanacu «se tiene que fué desde aquellos tiempos» *(Del señorío de los Incas*, cap. V).—De las ruinas de Tiahuanaco restan escasos y destruídos fragmentos. Cronau, el diligente investigador de la arqueología americana, dice que la mayor parte de las obras escultóricas de aquellas grandiosas ruinas están

(1) «El mito *Illa-Tiksi-Huiracocha*, es puramente asiático y vino á través del Occeano á establecer sus altares al pie de las cordilleras peruanas» (Vicente Fidel López, *Les races aryennes de Pérou)*. El autor pretende que la civilización peruana es originaria del Asia.

destruídas ó han desaparecido, y describe del siguiente modo el enorme bloque llamado *La Puerta Grande,* que mide 2'33 m. sobre el nivel del suelo y 4'33 de ancho, la puerta tiene de luz 67 centímetros. «Mientras que la parte posterior de este monolito—dice,—situado al Oeste, contiene gran cantidad de nichos y está adornado con caprichosas bandas y listones, la anterior, orientada al Este, ostenta sobre la puerta de entrada un rico friso de bajos relieves... Á la mitad de este friso se vé un alto relieve representando la figura de una divinidad. Tiene la cabeza circundada de rayos luminosos que terminan en circulos ó en cabezas de serpiente. El pecho está adornado con dos culebras unidas por un ornamento cuadrado. En derredor del cuello lleva una cinta anudada, cuyos extremos descienden hasta el cinturón, del cual cuelgan seis cabezas humanas; otras dos cabezas penden también de los codos de la figura. En cada mano lleva un cetro, cuya empuñadura representa la cabeza de un condor... Debajo de los hundidos ojos del ídolo se ven tres agujeros que parecen querer significar un tatuaje. Algunos esploradores creen, por el contrario, que quieren representar lágrimas. Un poco más abajo del cinturón tiene las piernas cortadas, y por debajo de estas pasa un fantástico adorno ornamentado, hecho con cuerpos de serpiente y cabezas de condor.—Á ambos lados de la divinidad se ven 48 figuras divididas en tres filas de 16 cada una, en un espacio cuadrado de 80 pulgadas y puestas unas sobre otras. Algunas de ellas son aladas, y su actitud parece indicar que rinden homenaje al ídolo, pues doblan la rodilla delante de éste. Mientras que las figuras de las filas superior é inferior afectan la forma humana y llevan en la cabeza una diadema extraña formada por serpientes, las de la fila intermedia tienen cabezas de condor que miran hacia arriba. Todas ellas llevan en las manos cetros fantásticos y en el ropaje grotescos adornos de cuerpos de culebras, peces y pája-

ros. Debajo de esta triple hilera hay otra transversal que abraza todo el bloque, con diversos y caprichosos ornamentos, entre ellos las imágenes del Sol y de la Luna circundadas de rayos (1). Desgraciadamente, tan interesantísimo monumento ha sido desquiciado á causa de algún terremoto. Cronau elogia la primorosa ejecución de los adornos; dice que no es posible aventajarla, y que no se sabe á que pueblo atribuir (2) las ruinas de Tiahuanaco (Obra cit. páginas 114 y 115, t. I).

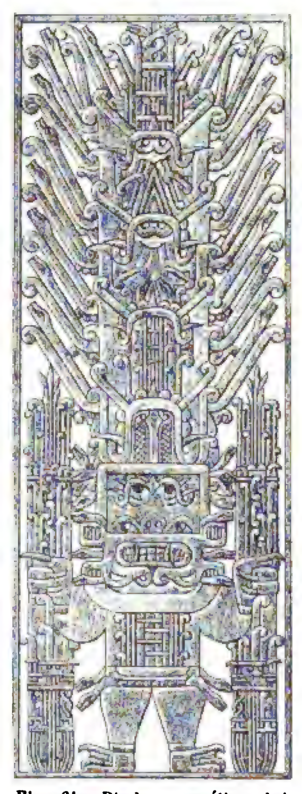


Fig. 61.—Piedra granítica del castillo de Chavin.

No hemos hallado fotografía ni dibujo de tan interesante monumento, especie de arco de triunfo, por lo que nuestro grabado núm. 61, reproduce un relieve algo parecido, el del castillo de Chavin, de formas más rudas y toscas, sin composición como el de Tiahuanaco, pero muy característico, porque no hay que olvidar que los ídolos peruanos, tenían, generalmente, espantoso aspecto.

---

(1) En el templo del Sol, el ídolo era de oro y el de la luna de plata. Este hallábase colocado sobre un manto azul lleno de estrellas (Pi y Margall, obra cit., pág. 317).

(2) El marqués de Nadaillac, en su interesante libro *L'Amérique préhistórique* supone que los pueblos Aimarás y Quechuas provienen de las razas nahuas que se dirigieron al Sur. Con efecto entre la religión de los nahuas y los peruanos hay puntos de contacto, comenzando por las principales divinidades de sus religiones, el Sol y la Luna.

Al tratar de la cerámica, podrá observarse como la forma humana, aunque ruda y casi grotesca en los vasos famosísimos peruanos, no tiene, por lo común, las horrorosas proporciones de los ídolos conocidos.



II

Período influído por las artes españolas y europeas.

Injusticias de los escritores extranjeros respecto de la colonización española, en América.—Juicios imparciales.—Caracter de la civilización, religión y costumbres de los pueblos americanos.—Los escritores de la América española.—Influencias del hemisferio oriental en el Occidental.—Cultura española, según libros americanos.—Las artes en el siglo XVI.—Las bellas artes en el siglo XVIII.—Conclusión.

Ni el tiempo, ni la pérdida del poderío de España en casi todo el Mundo que descubrió, ni el espíritu analítico que preside en las modernas investigaciones, han conseguido borrar del ánimo de la mayor parte de los extranjeros que escriben acerca de la colonización española en América, el prejuicio consabido de que la ferocidad de los aventureros, la avaricia insaciable de los invasores y la ignorante y fanática gestión del clero español, destruyeron en aquellos países la civilización y el arte indígena. Un escritor tan juicioso y diligente como Cronau también resulta imbuído por esas ideas, y en unos cuantos renglones incurre en las inexatitudes siguientes: «Por regla general, dice, estaban envueltos los mayas en las tinieblas de la superstición, que, como

hemos dicho se afanaban en mantener viva sus astutos sacerdotes. Los monjes cristianos que reemplazaron á estos después de la conquista del Yucatán hicieron muy poco, ó nada, para sacar á este pueblo de semejante oscurantismo; los gobernadores españoles, que consideraban á los indígenas como cosa propia repartiéndoselos entre sí, no hicieron nada para mantenerlos en el alto grado de cultura que habían alcanzado. La política no tenía más objeto que derribar todas las instituciones de los indios, que apenas eran considerados como seres humanos, y destruír todos los usos y costumbres que les recordasen á sus antepasados y la independencia de otros tiempos»... (Obra cit. pág. 204, t. II).

Ó los mayas estaban envueltos en las tinieblas de la superstición y del oscurantismo ó tenían esa gran cultura que los monjes y los españoles destruyeron; esa civilización, que Cronau, hablando del Perú en el mismo tomo, le hace decir que era mucho más completa que la llevada por los conquistadores, que sólo consiguieron convertir el Perú, tan rico en otro tiempo, en uno de los países más pobres y desgraciados del planeta (pág. 314, t. II).

No es de este lugar la discusión de opiniones tan exageradas. Por fortuna para España, un ilustre escritor está publicando una Historia que la dignidad y el decoro patrio exigían desde hace tiempo; nos referimos al notable libro de nuestro distinguido amigo D. José Coroleu, titulado *América, historia de su colonización, dominación é independencia* (Barcelona, 1894-95), en el que con suma imparcialidad y sano juicio se tratan estas importantes cuestiones, que ya, desde que se publicó la obra de Robertson, especialmente, ha dado motivo á empeñadas discusiones, aún entre extranjeros; que no todos los que en idiomas diferentes han escrito acerca de América y de la misión que España ha desempeñado en el Nuevo Mundo, han falseado la verdad ni trocado lo

blanco en negro (1),—pero recuérdense los asuntos de los relieves que dejamos descritos, estúdiense los ritos y las costumbres de esos pueblos, y se comprenderá fácilmente que, apesar de las riquezas del terreno, de la magnificencia de los monumentos y de esa pretendida cultura superior á la europea, las religiones eran tan sangrientas por lo menos, como las primitivas de algunos pueblos del viejo continente, y las costumbres crueles y perversas.

Perdónesenos la digresión, que damos por terminada, consignando, que para honra de España y de sus antiguas colonias americanas, hoy independientes, la hermosa habla castellana y el espíritu desapasionado de la crítica moderna, nos traen de aquellos países la verdad histórica revelada por insignes publicistas americanos, que se complacen en combatir las falsedades y los errores y en reconocer lo que el Nuevo Mundo debe á esta España tan maltratada por los que en otros tiempos envidiaban su poder, y por los que, en épocas más recientes, intentan todavía, para vengar añejos agravios, menoscabar la gloria de sus héroes, manchar las páginas de su historia y transformar en crímenes sangrientos los errores de sus patricios.

—

La primera influencia que el hemisferio oriental produjo en el occidental, fué, si es cierto que el país de Fusang es el moderno México, la que el sacerdote budhista Hoei Shin llevó desde la China en 458 de J. C.; después, ya hemos anotado la serie de influencias orientales y occidentales que se suponen ejercidas en los pueblos americanos y que serían por mucho tiempo abundante tema de discusiones científicas y artísticas;—pero no es de estas épocas, cuya historia oscurecen impenetrables

(1) Véase el referido libro de Coroleu, especialmente el cap. I del t. I — Tan notable obra queda desgraciadamente incompleta por el reciente fallecimiento de su ilustre autor, nuestro inolvidable amigo.



sombras. ni de la en que los escandinavos noruegos llegaron en sus atrevidas empresas hasta Groenlandia y Finlandia (1), de lo que hemos de tratar brevemente, sino de esa maltratada cultura europea que llevó España á aquellos países.

En este estudio, no cabe tema tan vasto é interesante en todas sus manifestaciones, puesto que nos referimos á arte en general y especialmente á la Escultura, pero quien desee conocer la opinión desinteresada y leal del docto escritor argentino D. Vicente G. Quesada lea su notable obra *La sociedad hispano-americana bajo la dominación española*, cuya magistral introducción se publicó en la revista *El Centenario*, tomo II, y en la cual, con tanta ilustración como excelente buena fé, se desmienten errores y falsedades y se traza el admirable cuadro de la rápida evolución social y política que España hizo en el nuevo Continente, llevando á él las ideas de federalismo, de democracia y libertad en que se inspiraban las leyes y las costumbres españolas, los gérmenes de la cultura y la civilizacion, el cultivo de las letras, las ciencias y las artes.

Bernal Díaz del Castillo (segunda mitad del siglo XVI), dice en el cap. CCIX de su *Conquista de nueva España:*... «digamos como todos los más indios naturales destas tierras han deprendido muy bien todos los oficios que hay en Castilla entre nosotros, y tienen sus tiendas de los oficios y obreros, y ganan de comer á ello, y los pla-

---

(1) Desde 999 comenzaron á llegar á esos paises misioneros cristianos y en 1121 Groenlandia tuvo su obispo que residía en Arnald. Sin embargo de que todo cuanto se refiere á estas expediciones y al establecimiento de colonias normandas en aquellas islas es indudable, es cierto también que las expediciones de los noruegos desde 1476. en busca de vestigios de aquellas, han dado escasos resultados. Algunas ruinas que han descrito varios viajeros, lápidas sepulcrales con inscripciones y cruces. esqueletos con escasos restos de vestidos. cruces de madera, una placa de metal con las imágenes de Jesús crucificado y dos figuras de mujer y restos de utensilios domésticos es lo unico descubierto en Groenlandia, y los hallazgos en Finlandia son también en escaso número (CRONAU. obra cit., págs. 133-175, t. I).

teros de oro y de plata, así de martillo como de vaciadizo, son muy estremados oficiales, y asimismo lapidarios y pintores, y los entalladores hacen tan primas obras con sus sutiles alegras de hierro, especialmente entallan esmeriles, y dentro dellos figurados todos los pasos de la Santa Pasión de nuestro Redentor y Salvador Jesucristo, que si no los hubiera visto, no pudiese creer que los indios lo hacían»... El diligente historiador continúa enumerando los oficios y artes aprendidos por los indios y las costumbres municipales allí en ejercicio y que eran las mismas en uso en España.

Humboldt describiendo las ciudades de México, dice: «Ninguna ciudad del nuevo Continente, sin exceptuar los Estados Unidos, posee establecimientos científicos tan grandes y sólidos como la capital de México»... Enumera varios, y dice de la Academia de Nobles artes: «Esta institución debe la existencia al patriotismo de varios particulares mexicanos y á la protección del ministro Gálvez. El gobierno le ha cedido un espacioso edificio, en el cual puede verse una colección de yesos tan bella y completa que no la tiene igual ninguna ciudad de Alemania. Es caso de asombrarse el ver que el Apolo de Belvedere, el grupo de Laoconte y otras estátuas más colosales todavía han sido transportadas por fragosos caminos más angostos que los del San Gothardo, para que pudiesen contemplarse las obras maestras de la antigüedad, reunidas bajo la zona tórrida en una llanura más elevada que el convento del gran San Bernardo... Es innegable que esta Academia ha contribuído mucho á perfeccionar el gusto del país, lo cual se revela principalmente en la regularidad de los edificios, en la profusión con que se cortan y labran las piedras, en los ornatos de los chapiteles y en los relieves de estuco... El Sr. Tolsa, escultor de México ha llegado á fundir allí mismo una estátua ecuestre de Carlos IV; obra que, exceptuando el Marco Aurelio de Roma, excede en primor y pureza de estilo á cuanto nos

ha quedado de este género en Europa.» Humboldt continúa describiendo las enseñanzas y su método de la Academia; dice que en las clases de la misma «se hallan confundidas las clases y las razas,» y traza un admirable cuadro del florecimiento de las letras, las artes y las ciencias mexicanas á fines del pasado siglo (*Ensayo político*, libro II).

No insistimos, respecto de asunto de tanta trascendencia para la historia de la política colonial española; los mismos americanos hacen cumplida justicia á la nación á quien deben leyes, libertades, civilización é idioma (1).

¡Qué gran contraste ofrece nuestra historia colonial, con la de otras naciones que fueron al Nuevo Mundo después que España, atraídas por la ambición y la codicia! Solo rastros de violencia, de brutales apetitos y de falta de perseverancia y sobriedad, por lo menos, pueden hallarse en las relaciones de los viajes de ingleses, italianos, franceses y alemanes.

Cítense muchos ejemplares como el que ofrece el segundo viaje de Colón, hecho todavía con dineros prestados á los Reyes Católicos por un hidalgo de Sevilla. Estos monarcas, dispusieron que se estimularan «con estipendio gran número de artífices y operarios de todas las armas mecáninas; «que se llevaran ganados, semillas para sembrar, plantas, etc., que cada uno de los artífices llevara «todos los instrumentos fabriles, y cuanto es conducente á edificar una ciudad en extrañas regiones» (P. MARTYR, *1.ª Década*, lib. 1. cap. V) y que se buscaran en Granada 20 hombres de campo y otro que supiera hacer acequias, para llevarlos á los países nuevamente descubiertos (T. XIX de la *Colecc. de docum. de Indias*).

(1) La Exposición histórico-americana, proporcionó ocasión propicia de estudiar la influencia artística de España en América. El Museo arqueológico guarda riquísima colección de obras de objetos de arte, que prueba cumplidamente esa influencia.





III

Observaciones acerca de las afinidades de la Escultura americana con la de Asiria, Egipto, India y Etruria.

Rasgos que en la Escultura americana recuerdan influencias europeas y orientales.—Caracteres de las tres agrupaciones escultóricas de América.—Conclusión.

La Exposición histórico-americana de 1892, sirvió no sólo para estrechar las relaciones de las repúblicas españolas de aquel país, con su antigua madre patria, sino como base de los importantes estudios que se han hecho acerca de las analogías artísticas del arte americano con el de Caldea, Asiria, Egipto, Etruria y la India.

Rubén Darío, el docto americanista, dice tratando de la *Estética de los primitivos nicaragüenses*: «El primitivo arte de América se dá la mano con el japonés por el dragón y el sapo, por las quiméricas bocas dentadas y los gestos monstruosos; con el egipcio, por sus momias y sepulcros; con el asirio, por las grandes, fantásticas bestias formadas en la piedra bruta; con el griego y el etrusco, por sus ánforas esbeltas, sus ligeros vasos, las curvas y las redondeces de su cerámica (1); con el galo,

(1) Con el etrusco y el griego se dá la mano también, por varios motivos de ornamentación, como ya hicimos notar oportunamente.



por sus hachas de cobre; con el indio oriental por las múltiples y aglomeradas florecencias de piedra de sus torres y monumentos»... (núm. 25 de *El Centenario*).

Hemos tratado ya de este asunto de las analogías entre las artes del nuevo y el viejo continente, y no hemos de hacer más comentarios, sino agrupar en estas páginas los principales rasgos que acercan la simbólica Escultura americana á la oriental, especialmente (1).

El arte *maya* y el *nahua*, el que les sirve de enlace en Copán y las esculturas zapotecas, tienen indudables afinidades con el Oriente, no ocurriendo lo propio en el Perú, cuyos ídolos, de un caracter rudo y brutal, separan tanto aquel país del viejo mundo, como su arquitectura lo acerca al de los tirrenos y antiguos griegos. Este rasgo originalísimo, no tiene otra explicación que la forma especial en que la religión peruana prescribiera la representación de su teogonía, puesto que la cerámica de aquel rico imperio presenta con más frecuencia que parece, por lo menos la cabeza humana fielmente reproducida (Véase el tratado *Cerámica*, tomo III).

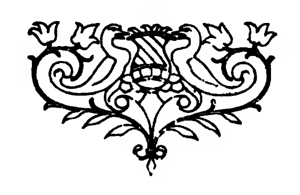
Un arqueólogo sueco, el distinguido profesor Carlos Bovallius, entre interesantísimas colecciones de objetos etnográficos y arqueológicos de diferentes partes de América, presentó en la referida Exposición la reproducción hipotética de un templo azteca de la isla Zapateca (sala 22, colecc. de Suecia). El templo está sostenido por cariátides sedentes.—«Ellas son, dice Rubén Darío, la representación de sobrenaturales seres, esculpidos toscamente en obscuros monolitos basálticos por mano del fetichista. Los grandes ídolos tienen el aire de los orientales dioses de piedra; en uno hallareis como una vaga reminiscencia del sonoro Memnon; en otro algo

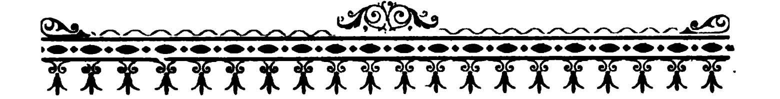
(1) Es de bastante interés, respecto de este asunto, el precioso estudio de Prugent, *Etnología americana* (*Unión ibero-americana*, núms. 95 y 96, 1893)



de lo asirio ó lo fenicio, en todos el hieratismo de las esculturas rituales de los nahuas... Sobre la cabeza de las caritáides del templo está la del lobo, la del buitre rey-de-zopelote, la del cocodrilo ó de la tortuga;» porque la representación de algunos animales que en la teogonía encarnaban dioses constituía un motivo de decoración, y una semejanza con China, donde ocurre lo propio (*Estudio* cit).

No tratamos de hacer valer nuestro criterio, pero nos parece que las analogías artísticas del viejo y el nuevo continente merecen la atención de los sabios, por lo que de ellas pueda venir en auxilio del esclarecimiento de la oscura historia de los pueblos de América.





LA ESCULTURA EN LA EDAD MEDIA

LIBRO PRIMERO

LA ESCULTURA CRISTIANA

(**Siglos I-V**).

Restos escultóricos de los primeros tiempos del Cristianismo.—Razones del porqué se cultivó poco la Escultura en aquella época.—El Concilio iliberitano, y el verdadero sentido del canon XXXVI.—Decadencia de la escultura romana.—Imperio de Constantino y comienzo del arte cristiano.—Relieves de sarcófagos: su carácter y estilo.—Asuntos de estos relieves.—Símbolos de los primeros cristianos.—Iconografía cristiana.—Dípticos.—Conclusiones.

Durante las épocas de persecuciones, los cristianos atendieron muy poco al desarrollo y progreso de ninguna manifestación artística. No eran aquellos tristísimos días período de tiempo apropósito, ni las Catacumbas lugar conveniente, para pensar en la transformación artística que la decadencia del arte romano imponía, y á pesar de todo, las Catacumbas conservan interesantísimos restos de pinturas simbólicas y alegóricas que co-

rresponden á los primeros siglos (I al IV) de la era de J. C. y algunos relieves esculpidos en sarcófagos, que son posteriores seguramente (siglos IV y V).

«La razón porque nos quedaron pocas estátuas de los tres primeros siglos—dice López Ferreiro—fué que los cristianos evitaban esta clase de representaciones para que no se confundiesen con los ídolos de los paganos» *(Arqueol. sag.*, nota á la pág. 137).—Con efecto; aunque el culto á las imágenes tuvo su origen en tiempos de los Apóstoles,—según se desprende de las obras de S. Agustín *Lib. contre hæretic.* serm. 47), Hugo Cardenal *(Super*, cap. 14), S. Pablo *(Ad romanos)*, S. Juan Damasceno *(De imagin.* orat. 1.) y otros santos varones,—es lo cierto que desde los primeros tiempos del Cristianismo hubo que reprimir el culto á las imágenes, porque después del imperio de Constantino el grande (311-317) y de su protección á la Iglesia, sucedieron épocas de nuevas persecuciones y de engrandecimiento de las religiones antiguas greco-romanas, como, por ejemplo, en el imperio de Juliano el apóstata (361-363), quien, como dice Florez, «quanto útil fué á la República, domando á los enemigos del Imperio, tanto fué perjudicial al Christianismo» *(Clave hist.* pág. 76)—y no era procedente exponer las imágenes de Dios, de la Virgen y de los Santos á las impiedades que se cometieron al llevar á la práctica los decretos de Juliano, mandando á las comunidades cristianas restituir los templos y bienes de los sacerdotes y templos paganos, que en tiempos de Constantino y sus sucesores se habían cedido á la Iglesia cristiana.

Esta prudente reserva, tenía además por precedentes los horrores de las épocas de Diocleciano y sus antecesores, y el ejemplo de los santos varones reunidos en Concilio en Iliberis (Granada), á comienzos del siglo IV, que entre otros severos cánones relativos á la disciplina de la perseguida Iglesia, establecieron que no hubiese pinturas en los templos, porque no debe de pintarse en

las paredes lo que se adora y reverencia (1). El insigne P. Florez (tomo 10 y 12 de su *España Sagrada*), ha vindicado al Concilio iliberitano de la mancha de iconoclasta con que intentó mancillársele por la letra y espíritu de ese famoso cánon, y el moderno comentador del notabilísimo monumento de disciplina eclesiástica, el inolvidable arqueólogo D. Manuel de Góngora, explica el precepto referido de la manera siguiente: «La disposición de este cánon queda cumplidamente justificada, teniendo presente la facilidad con que los infieles violaban los templos en aquellos tiempos de persecuciones, que no pudiendo ser retiradas las pinturas de las paredes, quedaban desgraciadamente expuestas á las profanaciones y á la irrisión de los gentiles. Además, es notable que en tiempo de la inmediata persecución de Diocleciano, los idólatras arrojaban al mar los restos de los mártires, para que, según escribe Eusebio de Cesárea, no pasaran á Dioses de los Cristianos; porque esta gente, decían, que niega el culto á nuestras deidades adora á nuestros esclavos, que hemos condenado á morir en un patíbulo»... (*Discurso* de apertura en la Universidad de Granada. 1871-72.—Pág. 18).—También trata con muy interesantes noticias y criterio igual al de Góngora, Rada y Delgado en su monografía *La Virgen con el niño Jesús* (tomo VII del *Museo esp. de antigüedades*).

Entre tanto, la escultura romana seguía tan rápida corriente de decadencia, que cuando se erigió el arco de Constantino hubo que arrancar relieves del arco de Trajano (2) y los escasos relieves que se esculpieron son

(1) El cánon XXXVI (según los codice Emilianense y de la Bib. Real; XXXVIII según D. Fernando de Mendoza) dice así: «*Ne picturæ in ecclesia fiant.*—Placuit picturas in ecclesia esse non débese, ne quod colitud et adoratur in paréctibus depingatur.»

(2) La costumbre de arrancar relieves antiguos para adornar obras modernas estaba muy en uso; más aún, era costumbre, también muy admitida, quitarle la cabeza á una estatua de emperador muerto, para aplicarla al cuerpo de la del que ocupaba el trono (HERTZBERG, obra cit., pág. 246).

incorrectos, de grosera factura y de ningún gusto artístico. «La ornamentación plástica de Constantinopla se hizo á costa de la Grecia antigua»—dice Hertzberg—y cita para probar esta afirmación el hecho de que en Santa Sofía se encontraron, muchos siglos después, 427 estátuas, de todas escuelas y épocas (Obra cit. pág. 252).

Realmente, el imperio de Constantino es el comienzo del arte cristiano y la anulación del greco-romano, porque de ningún modo puede conceptuarse la Escultura bizantina como continuación de la clásica, aún ya degenerada. Juliano, tan apasionado de la religión, la filosofía, la literatura y las artes de Grecia, quiso restaurarlo todo en su imperio, pero la decadencia de Roma y las guerras que le apartaron de las empresas á que consagrara toda su actividad lo impidieron, quedando el pretendido arte clásico en el mismo estado de rudeza y de barbarie, que cuando Constantino tuvo que recurrir á reformar estátuas antiguas por no haber quien las esculpiera medianamente.

No es fácil hallar estátuas pertenecientes á los primeros siglos del Cristianismo (I-V), pero en cambio consérvanse muy interesantes relieves, cuyos caracteres principales determina López Ferreiro, haciendo notar que las figuras guardan «gran analogía en los trajes, en la fisonomía y en las actitudes con las de la época romana»; circunstancia que se explica, según el ilustrado arqueólogo, por la instintiva repugnancia que sentían los Romanos á todo lo que fuese ó apareciese extranjero ó *bárbaro*, como ellos decían. Esto era lo que movía á los artistas cristianos á acomodarse, en todo lo que no se lo vedaran sus creencias, á las formas que hallaban en boga en el pueblo en que vivían (Obra cit. págs. 137 y 138). Con efecto, los sarcófagos que de esa época se conservan, responden en sus rasgos principales á las formas artísticas del período de decadencia de la escultura greco-romana. Roma, Rávena, Tréveris, Spalato (Dalma-

cia), Cartago y Ecija, (y otras ciudades de España), guardan preciosas reliquias donde puede estudiarse el arte de los primeros siglos de la iglesia; esculturas que presentan siempre la tendencia á abandonar la forma clásica, en busca del ideal cristiano (1), que conceptua á las imágenes sagradas «letras vivas, de quienes todos debemos aprovechar y aprender» (LOBERA Y ABÍO,—Obra cit. en el T. I,—pág. 40).

Los asuntos desarrollados por los escultores en los relieves de los sarcófagos son escenas de la vida cristiana ó pasajes de los libros sagrados. Uno de los sarcófagos de S. Juan de Letrán, Roma, está dividido en dos grandes fajas. En el centro hay una concha donde están esculpidos los bustos de los difuntos cuyas cenizas se guardan en el sarcófago. En las fajas, unas 38 ó 40 figuras con trajes romanos, representan la resurrección de Lázaro; la negación de Cristo por S. Pedro; Moisés recibiendo las tablas de la Ley; el sacrificio de Abraham; Pilatos lavándose las manos; Moisés haciendo brotar el agua de una peña; la prisión de S. Pedro; el profeta Daniel; Job; Cristo devolviendo la vista al ciego y la multiplicación de los panes y los peces (interpretación de Hertzberg, pág.—257 de su obra cit.).—Los relieves del sarcófago de Spalato, significan la destrucción del ejército de Faraón y el paso del mar Rojo; el de Cartago, la Sagrada Familia, tal vez (2) (este relieve es menos romano que los anteriores) y el de Ecija, el sacrificio de Abraham, el buen Pastor, y el profeta Daniel en la cue-

(1) «El espiritualismo cristiano no podía... aceptar los antiguos cánones del Arte clásico basados en el exclusivo culto de la forma, sino antes bien, huir de ellos hasta con horror por juzgarlos heréticos y en todo contrarios á la nueva filosofía...» (BELLVER, *Disc.* de recepción en la R. Acad. de S. Fernando. 1889, págs. 8 y 9.)

(2) Según Ferreiro, en este relieve se representa á la Vírgen con su hijo, un ángel y un hombre que señala una estrella. Este hombre pudiera ser S. José.



va de los Leones. El de Tréveris es más rudo que los anteriores y está dividido en tres compartimentos. El central, que es mayor, lo ocupa el arca de Noé, y los laterales dos genios de descuidada factura, tejiendo guirnaldas de flores.



Fig. 62.—Buen Pastor.



Fig.63.—Relieve de Cartago.

La figura que reproduce el grabado número 62, el Buen Pastor, hállase en las pinturas de las Catacumbas y en el relieve de Ecija. Las diferencias entre uno y otro perfil puede apreciarse que son muy escasas, comparando aquel con el relieve español (grabado número 63), lo cual prueba la identidad de criterio entre los artistas cristianos de Roma y los de España, aunque no pueda comprobarse de un modo exacto que la Iglesia, en esos primeros siglos, dictara reglas acerca de la *iconografía* cristiana *(iconografía*, de las palabras griegas *eikon* imagen, y *graphein*, describir; tratado de las imágenes).

Como el simbolismo para la representación de ideas abstractas, entró desde luego en el dogma cristiano, y la iconografía se divide en tres clases, la *natural*, ó representación de un personaje, objeto ó suceso cualquiera; la *simbólica* ó representación de ideas abstractas por medio de formas sensibles, y la *alegórica*, que al repre-

sentar un asunto, intenta la manifestación de otro más sublime ó grandioso (1), la interpretación de las pinturas y relieves de las Catacumbas, especialmente entre las obras escultóricas cristianas, requiere ciertas explicaciones.

Los primeros símbolos usados por los cristianos fueron sencillísimos. «Entre estos signos-dice Hertzberg,—simbolizaban al Salvador el monograma de Cristo (2), la vid, el pez y el cordero; el buque significaba la Iglesia; la lira el servicio divino; la palma, la victoria sobre la muerte, y la cruz el martirio. Estos signos se encuentran en muchos objetos de uso doméstico, como lámparas de bronce ó de barro cocido de los primeros tiempos del Cristianismo» (Obra cit. pág. 255). El conde Dessbasayns de Richemont, califica estos emblemas de *signos ideográficos* y *asuntos alegóricos*, conceptuando como asuntos *histórico-simbólicos* algunos de los relieves de que antes hemos hablado, y entre los cuales aun queda un resto de orígen pagano, Orfeo domesti-



Fig. 64.—Orfeo.

(1) Hemos preferido á otra la explicación que acerca del *simbolismo* de la *iconografía* trae López Ferreiro en su interesante libro, por la pureza de la doctrina y la claridad de exposición. El ilustrado canónigo de Santiago, fundamenta su teoría en la notable *Historia de las Artes cristianas* del P. Garrucci, que opina, que el objeto primario de aquéllas era doctrinal y que en todos los monumentos de tan remota edad se nota una gran semejanza en la forma y en la esencia, aún en paises lejanos. Según el conde de Richemont, el arte cristiano de los primeros tiempos debe de dividirse en tres épocas: «1.ª desde el orígen del Cristianismo hasta mediados del siglo II. 2.ª Desde esta fecha hasta la mitad del siglo III, y 3.ª hasta la paz de la Iglesia.» Para el conde de Richemont, «no tardó en aparecer un arte cristiano, verdaderamente clásico» (Véase el Cap. *preliminar al estudio de la Escult. y la Pint.* en la citada obra de Ferreiro).

(2) Véase en las *Artes suntuarias* (t. III de esta obra,) el tratado *Simbología cristiana*.

cando las fieras (grabado núm. 64), al través de cuya alegórica representación, querían ver aquellos sencillos varones «la imagen del Redentor, Dios benéfico que atraía los corazones hacia la nueva fé con la dulzura de



Fig. 65.—Busto de Cristo.





Fig. 66.—Busto de Cristo.



Fig. 67.—Busto de Cristo.

sus preceptos» (Manjarrés, *Arqueol. crist.* pág. 249); pero aún la idea de este símbolo, dice Ferreiro, está tomada de aquellas palabras de Isaías, *Habitabit lupus cum agno et pardus cum haedo simul accubabit* (págs. 127 y 128).

En los sarcófagos de las Catacumbas se representa al Dios Padre en la figura de un venerable anciano y á Jesús, como al Buen Pastor, y en varios bustos (catacumbas de S. Calixto y Sta. Inés), como hermoso y majestuoso varon, cuyo carácter puede estudiarse en los grabados núms. 65, 66 y 67; por cierto, que en el siglo II se produjo grande controversia respecto de si Jesucristo reunía á las perfecciones de la divinidad, la belleza del cuerpo, cuestión que con las graves autoridades de los Santos Padres de la Iglesia, resuelve el P. Interian de Ayala del siguiente modo: «Quede, pues sentado, é impreso en la mente de los pintores y escultores cristianos... que Cristo Señor Nuestro, por lo que toca al semblante, aspecto, estatura, y finalmente por lo que mira al decoro y perfección de todo su cuerpo, fué de figura agradable, bien parecida y verdaderamente hermosa: aunque no con aquel género de hermosura que indica flaqueza, halagos, delicadeza, y por fin, lascivia y maldad»... (1). La imagen de Jesús Crucificado, no ha podido demostrarse que sea anterior al siglo VI, como consignaremos más adelante.

En un sarcófago del Museo de Letrán, se figura al Espíritu Santo como persona; el monumento pertenece al siglo IV, pero esto debió de ser una excepción, pues los relieves y pinturas de las Catacumbas lo representan como paloma, y S. Paulino de Nola (siglos IV-V) describe una pintura de la Trinidad en los siguientes versos:

Pleno conucat Trinitas mysterio:
Stat Christus agno; vox Patris cœlo tonat
Et per columbam Spiritus Sanctus fuit.

La imagen de la Virgen María, aparece también en

(1) El erudito P. Interian de Ayala, trata esta curiosísima cuestión con gran copia de datos en el cap. VIII, (De las pinturas é imágenes de Cristo en la edad varonil, ó estando muy próximo á ella.) de su interesante libro *El pintor cristiano*, t. I. págs. 246 y 256.



las Catacumbas y en el relieve de Ecija de que antes hemos hablado, con el aspecto de matrona romana; del propio modo la representan varias pinturas, entre ellas la de la Adoración de los Magos (catacumbas de



Fig. 68.—Virgen.

Domitila y S. Calixto) y la que nuestro grabado n.º 68 reproduce, que según el P. Marchi datan todas ellas del siglo II. «La *Mater dolorosa*, dice Manjarrés, es tipo anexo á la representación de los primeros Crucifijos,



Fig. 69 —S. Pedro.



Fig. 70.—S. Pablo.

habiéndose representado al pie de la cruz...» (*Arqueol. crist.*, pág. 295.)

Los únicos apóstoles cuyas imágenes pueden encontrarse en las Catacumbas, son S. Pedro y S. Pablo. Una

medalla de bronce hallada en las catacumbas de S. Calixto y que se conserva en el Museo del Vaticano, los representa tal como los reproducen nuestros grabados núms. 69 y 70.

Desde el siglo II, comenzáronse á usar entre los cristianos los *dípticos* (del griego *dis*, dos, y *ptyssein*, plegar) ó tablitas de metal, marfil, madera, pergamino ó papiro, que unidas de dos en dos y cubiertas de cera por un lado, usaban los romanos como especie de libro de apuntaciones. Entre los cristianos, los dípticos tuvieron mayor número de hojas, por lo que se llaman *trípticos*, *pentáticos* y hasta *polípticos* (1). Las cubiertas llegaron á ser verdaderas obras de arte. «Las figuras grabadas en las caras exteriores de los dípticos cristianos de marfil, representan personajes de la Sagrada Escritura, como Jesús, la Virgen y otros venerados por la Iglesia, que formaban al parecer hasta colecciones y ciclos. Un ejemplar magnífico de esta clase perteneciente al siglo IV, posee la Catedral de Milán» (HERTZBERG, obra cit. página 255).

Resumamos brevemente cuanto dejamos expuesto.

El arte cristiano nace en la oscuridad misteriosa de las Catacumbas; valiéndose de símbolos y alegorías en los tiempos de mayores persecusiones, recuerda constantemente á sus adeptos la idea de Dios, hasta en la imagen de Orfeo, á fin, quizá, de no exponer representaciones menos simbólicas á las impiedades é irreverencias que se seguían á cualquiera de los actos violentos que contra los cristianos llevábanse á cabo. Después, el arte hace uso de formas cada vez mas personales, y aunque figura é indumentaria tienen rasgos romanos muy

(1) En las *Artes suntuarias* (T. III), tratamos de los libros litúrgicos.



caracterizados, al comenzar el siglo IV se transformó, en relación con los grades ideales que el Cristianismo comenzaba á resolver en la vida humana. Sin las violencias y represiones de Juliano, y el orientalismo *sui generis* de Bizancio, la escultura cristiana no hubiera pasado las grandes crisis de los siglos V al VIII.

La invasión de los germanos completó la obra, produciendo una rudeza de formas, aun mayor que la que se nota en las pinturas y esculturas de los primeros dos siglos.



LIBRO SEGUNDO

BIZANCIO Y LOS PUEBLOS GERMÁNICOS

BIZANCIO.—División de este estudio en cuatro períodos.—1.° *Latino Bizantino*: Preterición de la escultura.—Esculturas profanas.—Los Crucifijos; sus caracteres y rasgos principales.—2.° *Episodio de los iconoclastas*: Origen y progreso de este cisma.—El concilio de Nicea.—Consecuencias para el arte escultórico.—3.° *Renacimiento pasajero de la antigüedad*: Sus caracteres.—La «Mater Dolorosa,» según los libros sagrados y el arte.—4.° *Decaimiento del arte bizantino*: Caracteres de este decaimiento.—Los PUEBLOS GERMÁNICOS.—Carácter de estos pueblos.—Florecimiento del reino vándalo-africano.—El *estilo románico* en Italia y en los paises de Occidente.—Caracteres de la escultura románica en sus períodos *primario*, *medio*, *terciario* y de *transición*.—Comparación de las esculturas de los dípticos, con los relieves de las portadas de iglesias.—Bestiarios.—Conclusión.

Bizancio.—En los capítulos II y III del libro I de *La edad media*, pág. 225-277 de nuestro primer tomo, hemos descrito el originalísimo proceso del arte bizantino hasta su enlace con el de los pueblos de Occidente, por lo que á la arquitectura respecta. En cuanto á la Escultura, la historia es breve, pero presenta caracteres interesantísimos.

Debe de dividirse este estudio en cuatro períodos:

1.° *Período latino-bizantino.*—(Desde la fundación de Constantinopla hasta el episodio de los iconoclastas (726-842.)—Los bizantinos prefirieron la pintura á la escultu-



ra; convirtióse esta en arte suntuaria traducida en ornamentaciones fastuosas, en mosáicos magníficos y en trabajos de escultura en marfil, oro y otros metales (Véase nuestro tratado *Artes suntuarias*). Esto, por lo que al arte religioso se refiere; en cuánto al profano, consérvanse muy escasas obras, y todo hace suponer que sólo se esculpieron algunas estátuas de emperadores y emperatrices, como por ejemplo la de Heraclio (610–641), que es la mayor obra de bronce que de esos tiempos se conserva. Mide, aproximadamente unos 3 m. y medio de alto, y se guarda en Barletta en la Pulla (Italia meridional.) El traje del emperador tiene ciertos rasgos romanos, pero ciñe la cabeza de la estátua la diadema ó *corona* de los emperadores bizantinos.— El carácter de esta escultura es latino, del tiempo de la decadencia. Sus formas son rudas y en la actitud faltan la severidad y noble grandeza de las estátuas clásicas; véase nuestro grabado núm. 71.



Fig. 71.—Estatua de Heraclio.

Una novedad se produce en este período, la representación de Cristo en la cruz. No se conoce, que sepamos, ninguna cruz grande; todas son como pectorales de pre-

lados y una de las más interesantes es la esmaltada que actualmente sirve de pectoral al preboste de Monza, y en la que se representa á Jesús, vestido con una túnica larga llamada *colobium* y clavado con cuatro clavos. Corresponde esta obra de arte á fines del siglo VI ó comienzos del VII y es de procedencia oriental. Respecto á la época, parece atestiguarla S. Gregorio el Magno, que dijo en las oraciones de la Pasión, «Oh Señor Jesucristo, te adoro á ti pendiente de la Cruz y llevando la corona de espinas en la cabeza...» (*Orat 2*); por lo que se refiere á la túnica con que, en ese crucifijo y en otros de la época está vestido Jesucristo, hay que consignar que el ilustre P. Interian de Ayala en su citado libro, dice tratando extensamente esta materia con graves autoridades de la Iglesia Católica, que Jesucristo «fué crucificado, despojado de sus vestidos y desnudo, lo que es tan cierto como es de fe: ni de otra manera nos lo refieren los evangelistas, como se echa de ver de sus mismas palabras...» (T. II, pág. 109.)—El P. Interian, es de opinión también que deben ser tres y no cuatro los clavos de la Cruz (cap. XVII, tomo II.)

2.º *Episodio de los iconoclastas* (726-842.)—Los *iconoclastas* (*eikonoklastes*, despedazadores de imágenes, de *eikon*, imagen, y *klao*, yo rompo,) eran una secta cuyo origen se hace remontar por algunos historiadores al año 485, en tiempos del emperador Zenón; sea de ello lo que quiera, es lo cierto que á comienzos del siglo VIII se promovió la discusión de si debían ó no venerarse las imágenes, y que el emperador León III, acerca de cuya gestión general en el imperio hay muy encontradas opiniones, creyó que era de su deber atajar la superstición que cundía entre los cristianos, y no halló otro medio que la publicación de un edicto (726) condenando la adoración de las imágenes, y que estas se colocaran á la altura suficiente para que no pudiesen ser tocadas. La lucha fué sostenida y tenaz; además de las pastorales

del Papa Gregorio II, el famoso teólogo Juan Crisorroas escribió á mediados del siglo VIII unos célebres *Discursos en favor de las imágenes*, á los que sirvieron de complemento las decisiones del Concilio de 787, declarando herética dicha secta.

El emperador, ya decidido á proseguir su desdichada empresa en contra de los cristianos, permitió y llevó á cabo las más grandes heregías religiosas y artísticas contra las imágenes. El odio hacia ellas fué tal, que excedió al de los partidarios más fanáticos del mahometismo; «odio—dice Hertzberg, que reconoce buenas cualidades en León III,—que muchos probablemente extendieron al fin á las producciones del arte más puras y elevadas, coadyuvando á la destrucción, no solamente de obras en que se había fijado la superstición, sino también de aquellas que excitan y contribuyen á la meditación de las almas más puras y elevadas» (Obra cit. pág. 44).

Esta persecución tomó después, en 741, cuando Constantino V fué emperador, un carácter verdaderamente brutal, porque la guerra no fué ya contra las imágenes sino de odios á las iglesias y conventos. El llamado concilio de 754, convocado por el emperador y compuesto de sus fanáticos partidarios, condenó las imágenes de escultura y pintura, hasta los crucifijos, y publicó terribles edictos contra su culto, reproduciéndose los tiempos de las persecuciones contra los cristianos, que no cesaron hasta 787, en que reunido en Nicea el Concilio convocado por Elena (madre de Constantino VI), declaró «que además de la cruz, serían objeto de veneración las imágenes del Salvador, de la Virgen, de los Angeles y de los Santos, representadas en cuadros, mosaicos ó vasos sagrados, y las bordadas en las ropas, paños y alfombras dedicadas á las ceremonias del culto.» (HERTZBERG, obra cit., pág. 49).

Es indudable, que la terrible persecución de los icono-

clastas; la furia y el delirio que informaron á León III y á sus sucesores en esa guerra civil y religiosa que contribuyó, en mayor grado que otros acontecimientos, á la ruina del imperio oriental, retrasó por mucho tiempo el progreso de la escultura, apesar de que Roma, apartada prudentemente de tan mal camino, hízose protectora de las artes, y recordando sus pasados esplendores, ofreció asilo seguro á los artistas que emigraban de Bizancio, y al arte cristiano, que, precisamente en su período de desarrollo, resultaba perseguido y maltratado por una herética secta, que no supo hacer ni aun lo que Juliano el apóstata, deprimir la cultura cristiana en beneficio de la religión y de las artes del paganismo.

3.º *Renacimiento pasajero de la antigüedad* (siglos VIII-XI).—La restauración del imperio de Occidente con la supremacia que supo alcanzar Carlo Magno, produjo una especie de renacimiento en Bizancio y en el imperio occidental, á donde, como ya hemos dicho, se refugiaron los artistas perseguidos por los *iconoclastas*, secta que volvió á encontrar protección en los emperadores León V (813) y Theophilo (829). Además, el renacimiento en cuestión no estuvo bien dirigido, porque, como dice Ferreiro, atendíase «más al valor material que al artístico de las obras» (libro cit., pág. 142) y fué fugaz resplandor que dejó pocos destellos en el arte escultórico, especialmente. Los relieves en bronce de la puerta de la iglesia de San Zenón (Verona, siglo IX), distínguense por su hermoso carácter general y su ejecución primorosa, pero la rudeza, la tiesura, la rigidez de los personajes de los relieves, hacen estos hermanos gemelos de los mosaicos bizantinos.

Quizá contemporánea del fugaz renacimiento de las artes, iniciado en la época de Carlo Magno ó algo anterior, sea la admirable imagen de la *Mater Dolorosa*, de María al pie de la Cruz, puesto que á pesar de la opinión de Manjarrés—que dejamos trascripta en la pág. 168—no

es fácil hallar rastro que patentice que se esculpiera la imagen de la Virgen Madre junto á la Cruz en que murió Jesucristo, al propio tiempo que los primeros crucifijos. Verdaderamente, el arte perseguido y anatematizado por los iconoclastas; el que buscaba las soledades de los monasterios más escondidos y apartados de las luchas de aquellas épocas de crueles esterminios, es el que pudo comprender la sublime belleza, el amor inmenso, el dolor infinito de la Madre de Jesús. Meditando en las obras de los Santos Padres; leyendo á San Ambrosio que había dicho: «María, con no menos fortaleza de la que correspondía á la Madre de Jesucristo, por más que huyeron los Apóstoles, estaba en pie ante la Cruz, mirando con piadosos ojos las llagas de su Hijo», pudieron comprender aquellos artistas la excelsa majestad del dolor; la hermosa y triste resignación; la divinidad del espíritu de María; la fortaleza heroica de la amantísima Madre.

San Anselmo, el célebre teólogo y filósofo del siglo XI, cuando el período de pasajero esplendor artístico decaía para penetrar en el arte precursor del renacimiento italiano, fijó de un modo concreto el concepto artístico de la *Mater Dolorosa*. «Entre tantas angustias como padecía su Hijo—dice el Santo—ella sola estaba en pie y en la fe constantemente firme, conforme á su pureza virginal. No se arañaba en medio de tantas amarguras, no maldecía, no murmuraba ni pedía á Dios venganza de los enemigos; sino que estaba en pié, guardando su decoro y modestia, y mostrando que era Virgen pacientísima, llena de lágrimas y sumergida en dolores.» La Iglesia ha completado después esta hermosa pintura de la *Mater Dolorosa*, adaptando en el rezo de los Dolores, las sublimes palabras de Job: «Mi rostro se estremeció de tanto llorar, y mis párpados se entenebrecieron...»

El arte plástico, la poesía, la música, la oratoria, la literatura, han descrito en tiempos posteriores el admi-

rable poema del dolor de la Virgen Madre; pero nada supera á las hermosísimas estrofas latinas, que comienzan:

> Stabat Mater Dolorosa
> juxta crucem lacrymosa...

y á las imágenes, obras de los escultores y pintores españoles, en poético sentimiento, en dulce y sublime expresión.

4.° *Decaimiento del arte bizantino* (siglo XI y siguientes).—La escultura bizantina que tantos y tantos primores de ejecución dejó para ser admirada en marfiles, bronces y mosáicos, no se preocupó de la estatuaria ni de los grandes relieves. Las industrias artísticas absorbieron la atención de cuantos cultivaban algún arte, y el decaimiento se hizo más sensible cuando los escultores pretendieron imitar las figuras de los dípticos de marfil en proporciones mayores, porque los defectos de dibujo y el amaneramiento de los trajes, de las actitudes y de la expresión de los rostros, se agrandaban de sensible manera. De esa época, proceden esas esculturas en que á simple vista se notan las incorrecciones y amaneramientos, que pasaron del siglo XI á los siguientes en el período latino bizantino, y aún en el románico de transición al ojival, como puede observarse en la multitud de estátuas funerarias que se conservan en nuestras catedrales correspondientes á esos períodos, y de que trataremos más adelante.

La escultura, que hasta entonces había permanecido estacionada en los estrechos moldes que Bizancio le trazara, se emancipó al contacto de las civilizaeiones nuevas de latinos y germanos, á las cuales prestó, por lo pronto, el misticismo, la expresión de quietud, la suntuosidad oriental policroma.

Los pueblos germánicos.—Ya lo hemos dicho en el tomo I de esta obra, al tratar de los pueblos germánicos; con nada contribuyeron estas gentes á la evolución artística que comienza con la Edad Media (*estudio preliminar*, págs. 205-209 y cap. IV, 278-288,) por lo que se refiere á Arquitectura; pero la demostración es aún más negativa en lo que respecta á Escultura, aunque en la parte que con esta manifestación artística se relacionan las Artes suntuarias, haya que reconocer que los germanos, antes de la época de la emigración de los pueblos, trabajaron algo los metales, las maderas, etc., para construir, imitando lo romano; armas, joyas y objetos de lujo á que fueron muy aficionados, tan luego como los vieron en sus guerras y disturbios con el Imperio.

De tal modo admiró á aquellas tribus bárbaras, que invadieron y asolaron todo cuanto se oponía á su triunfo del momento, lo que se salvó de tan cruel exterminio, que muy pronto fueron tan viciosos, ó aún mas, que los romanos. Procopio, testigo ocular de la dominación vandálica en Cartago (1) dice: «Los vándalos son el pueblo más dado á los placeres materiales que conocemos. Desde que son dueños del Africa, se regalan diariamente con baños y con los manjares más exquisitos, recreándose además en ostentar riquísimas joyas de oro, ropajes, medos (ó persas,) pasando los días en los teatros, circos y otras funciones, y sobre todo en cacerías. Desde el primer día han procurado que no les faltasen bailarines, juglares, mímicos, música y todo lo que recrea la vista y el oído. Muchos viven en quintas con sus jardines, bosquecillos, y abundantes fuentes y extensos parques. Siempre están bebiendo y se dedican con grandísima pasión á los placeres de Venus...» (2).

(1) PROCOPIO, *Hist.*, Libs. III y IV. (Los vándalos).

(2) Aunque no es propio de este lugar, debemos llamar la atención de los eruditos acerca de las interesantes noticias que acerca del nombre de

La civilización del reino vándalo-africano fué tan característicamente latina, que el ilustre historiador aleman Dr. Félix Dahn, dice en su citada obra *Pueblos germánicos y romanos*, «que mientras decaía en Italia el genio romano, siguió produciendo en Africa. lo mismo que en la Galia y España, abundantes y notables ingenios. Desde el período pagano hasta el completo dominio del Cristianismo, vemos no interrumpida serie de autores africano-romanos...» (pág. 80.)

En Italia, Teodorico hizo supremos esfuerzos para conseguir un renacimiento romano, pero el arte bizantino habíase entronizado mucho, para que pudieran contrarrestarse sus influencias. Apesar de todo, en los monumentos de aquella época hállase caracterizado el nuevo estilo, que se conoce con el nombre de *románico*. Respecto de España y la Galia, la civilización romana había echado hondas raices; tanto que influyó, á su tiempo, en los árabes y en los normandos invasores.

El estilo *románico,* hizo también escaso uso de la escultura en sus primeras épocas de desarrollo; sin embargo, en el estilo románico primario (750 á 900, proximamente), los capiteles de las columnas se comenzaron á adornar con figuras humanas, flores, pájaros y animales fantásticos, de indudable influencia oriental, y las figuras de los dípticos, agrandadas con escaso conocimiento de las proporciones del cuerpo humano ocuparon, lugar preeminente como motivo de decoración, aunque en muy pocos monumentos.

El estilo *románico medio* (siglo x,) hizo mayor uso que hasta entonces de figuras y adornos en los capiteles de las columnas, y de estátuas, aún incorrectas y faltas de expresión, y lo propio se nota en el estilo *románico terciario.*

Andalucía, que Dozy supone originado de los Vándalos (*Recherches*, T. I. pág. 311), reune el sabio Fernández y González en su citado libro, nota á la pág. 60.

Cuando la escultura aparece ya desempeñando importante papel en la decoración de los templos, es en el estilo *románico de transición al ojival* (siglo XII). Véase nuestro tomo I págs. 251 y siguientes y las láminas que las ilustran; en unas y otras describimos, en general, el desarrollo de ese período del arte, que algunos clasifican como bizantino y otros titulan ojival ó gótico, cuando representa marcadamente un estilo de transición, de reunión de formas artísticas de procedencias diferentes, para que de ellas resulte un arte depurado y completo.



Fig. 72.—Cristo bendiciendo.—De un tríptico alemán.

Por lo que á escultura respecta, es de verdadero interés la comparación de las figuras de los dípticos de marfil bizantinos, con las estátuas románicas de la Galia y

España, si bien estas son algo más rudas que las pequeñas figuras de aquellos, según puede observarse, comparando el grabado núm. 72 que representa á Jesucristo bendiciendo el matrimonio del emperador Odón II de Alemania con Teófona (obra bizantina del siglo x, que se guarda en el Museo de Cluny), con la estátua de Isaías (Pórtico de la Gloria en la Catedral de Santiago) grabado núm. 73, de marcado carácter bizantino todavía, en el plegado de los paños y en la colocación simétrica de los pies, especialmente, ó con la figura de



Fig. 73.—Isaías. Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago.



Fig. 74.—Medallón de la portada de Vezelay (Francia)

Cristo, grabado núm. 74, que ocupa el centro de la gran portada de la iglesia de Vezelay (Francia), monumento de comienzos del siglo XII.

El carácter distintivo de la escultura en este interesante período de la historia del arte, es el mismo que

el que se observa durante el cuarto período del arte bizantino (*decaimiento*), según hemos hecho notar en la pág. 177 de este tomo; la escultura, copió la estatuaria de los dípticos, los relieves de los mosaicos, y las incorrecciones de aquellas obras pequeñas agrandadas, y las de la manufactura artística de los mosaicos trasladadas á la piedra, no se borraron hasta el siglo XIII, como haremos observar más adelante.

Por estas razones, ese período de transición vacila mucho antes de caracterizarse. Las estátuas cuyos grabados hemos reproducido, conservan los rasgos principales del arte de Bizancio y en cambio la gran portada de la iglesia de Saint-Trophime (Arlés), está adornada con figuras que recuerdan, lo mismo que otras muchas de la Provenza francesa y española, las esculturas de los sarcófagos del siglo v y todas las figuras esculpidas ó pintadas de las Catacumbas (Véase el grabado núm. 75).


Fig. 75.—Estatua de la portada de Saint-Trophime.—Arlés.

La influencia bizantina y oriental, tiene su origen en las Cruzadas; la latina no se extinguió á pesar de la irrupción de los bárbaros y de la invasión sarracénica. En la agrupación de figuras, en los grandes relieves de portadas de iglesias, obsérvanse las dos influencias: en la agrupación hay algo de los relieves grecolatinos; en el dibujo, carácter é indumentaria de las figuras, predomina el carácter bizantino. Uno de los más hermosos ejemplos de esta fusión de caracteres y elementos artísticos, es sin duda el notable *Pórtico de la Gloria*, de la Catedral de Santiago, á que nos hemos referido varias veces, y en cuyas estátuas,—admirable obra de un ignorado artista de quien únicamente se sabe que se lla-

maba el maestro Mateo,—dice Ferreiro que se hallarían, estudiadas como se merecen, «nuevos y sólidos argumentos para demostrar que el Renacimiento en las Artes, no comenzó con los estudios de las obras clásicas de Grecia y Roma allá por los siglos XV y XVI, sino mucho antes, gracias á la influencia realmente civilizadora y progresiva de la Iglesia Católica (obra cit., nota 1 á la página 149.—Véase nuestro tratado *El Renacimiento*, en este tomo).



Fig 76.—Parte de la portada de la iglesia de Grossenlinden.

Un rasgo original, caracteriza la parte ornamental de los templos románicos de este período, más ó menos bizantinos, los *bestiarios*, reputados por algunos arqueólogos como interpretación escultórica de poemas (1), y en cuyas extravagantes composiciones, que invaden los ca-

(1) «Poemas de los siglos XII y XIII, que han creado una especie de zoología mística y que permitían representar alegóricamente y bajo formas de animales las virtudes y los vicios del hombre. Tales son los bestiarios, que, según ciertos arqueólogos, han inspirado multitud de bajo-relieves enigmáticos, los cuales decoran numerosos monumentos ojivales; otros escritores no ven en ellos más que obras de pura imaginación ó recuerdos muy vagos debidos á ingénuos imagineros, los cuales no podían conocer dichos bestiarios, cuya interpretación es muy difícil, aún para los mismos eruditos» (ADELINE. *Voc.* cit. art. *Bestiarios-Bestiaire*). S. Bernardo en una de sus 439 notabilísimas cartas se irrita contra los *bestiarios*, porque «tal es la variedad de estas formas fantásticas, que se saca más placer leyendo sobre el mármol que en un libro, y se prefiere mejor pasar el tiempo admirándolos uno á uno, que meditando acerca de la ley de Dios». Apesar de la influencia del Santo y de su elocuencia aterradora, los *bestiarios* pasaron al arte ojival é influyeron más tarde en el Renacimiento.

piteles y las bases de las columnas, los frisos y aun las portadas enteras, como sucede en la iglesia de Grossenlinden, origen, tal vez, de esta ornamentación, puesto que es obra del siglo XI (Véase el grabado núm. 76), se combinan los hombres, los animales, las razas imaginarias, los mónstruos, remembranza de los del Oriente, y la flora más rara y extraña.

Por último, los relieves de carácter religioso, representan, generalmente, escenas de la Biblia, de la vida de Jesús y de María, y con especialidad de la Pasión y muerte del Redentor.

Los trascendentales sucesos que en los siglos XII, XIII y XIV se desarrollaron, favorecieron el progreso de la Escultura ornamental religiosa, especialmente, aunque la Estatuaria, propiamente dicha, no avanzó más allá de los límites circunscritos por las costumbres de la época á este arte.



LIBRO TERCERO

LAS ESCULTURAS ORIENTALES.—LAS ÁRABES

La Escultura en la India, China y Japón.—La Escultura entre los árabes.—Restos escultóricos de aquel arte.—La sura V del Corán y la prohibición de reproducir la figura humana.—Pintores y estátuas.—Monedas.—Palacios y mezquitas de Oriente y Occidente.—Monumentos escultóricos más notables: Fuente de los Leones; leon de bronce; pila de abluciones.—La mano y su símbolo.—Caracteres de las esculturas musulmanas.—Conclusión.

Nada hemos de agregar aquí respecto de la Escultura en la India, China y Japón, á lo que dejamos expuesto en este tratado y en *El arte oriental*, págs. 289-302 del tomo I de esta obra. En uno y otro estudio, aunque concretamente, hemos caracterizado la interesnnte Escultura de esos paises, unidos en sus costumbres y usos por antiguas y misteriosas relaciones; de modo, que podemos penetrar, desde luego, en las intrincadas investigaciones que tienen planteado el problema de si ó no los pueblos de origen árabe dibujaron y esculpieron representaciones de la naturaleza.

El entusiasta panegirista de los árabes Mr. Gustavo Le Bon, en la historia que hemos citado en el tomo I de esta obra, dice tratando frente á frente el asunto: «Se ha admitido generalmente que los musulmanes convinieron

en abstenerse de representar por medio de figuras á la divinidad y á los seres vivientes; y la verdad es que el Coran, ó siquiera sus comentarios ponen aquella orden en boca del profeta. Sin embargo, los musulmanes no dieron importancia á esta prescripción sino muy tarde; habiendo al principio hecho de ella el mismo caso que de las prohibiciones de jugar al ajedrez, beber en vasos de oro ó plata, etc., que también figuran en aquel libro sagrado...» Cita Le Bon en apoyo de su *tesis*, el hecho de que los califas mandaron grabar sus efigies en las monedas y permitieron que las pintaran en las vasijas, en las telas y en los muros de las habitaciones, y concretando, por lo que respecta á Escultura, dice: «No nos quedan de la estatuaria árabe sino restos sin importancia, como los leones fantásticos del patio de la Alhambra, un grifo en bronce que hay en el campo santo de Pisa y un león de bronce, cuya boca servía de fuente, y que procede de la colección Fortuny...» (*La civil. de los árabes*, págs. 264 y 265).

Con efecto, restan escasos monumentos escultóricos de los árabes, pero los hay, incuestionablemente, y algunos más de los que conoce Le Bon.

Opina Riaño, nuestro ilustre paisano, que acaso se concede á la prohibición alcoránica más importancia de la que tiene en sí, puesto que dice exclusivamente lo que sigue: «¡Oh creyentes! El vino, los juegos de azar, las estátuas y las flechas adivinatorias son abominaciones inventadas por Satanás; absteneos de todo ello y sereis felices» (Sura V, 93); y agrega Riaño: «No encuentro más alusión que esta en el código religioso y aun pudiera rebajarse su valor; porque la palabra que generalmente se traduce por *estátuas* ó *imágenes* significa además *piedras* y *altares*...» (*Discurso* de recepción en la R. Acad. de S. Fern. ya cit. pág. 29).

Verdaderamente, no puede hallarse explicación satisfactoria á las contradicciones que resultan entre el he-

cho incuestionable de que en diferentes épocas y en distintos paises los musulmanes han pintado y esculpido figuras de hombres y animales en piedra, vasijas y muros, la prohibición del Coran y la obediencia que actualmente se le presta en Marruecos y en Turquía, donde hay palacios alhajados á la europea con estátuas y cuadros y todos los refinamientos del lujo, aunque esos cuadros y esas estátuas sean de procedencia extranjera (1).

Por lo que respecta á monedas, citaremos algunas de las que tienen grabadas las figuras ó bustos de los califas. Moawiya (siglo VII), hízose grabar en un dirhem de plata su busto, en tipo persa, con las leyendas siguientes: «Moawiya príncipe de los creyentes.—En nombre de Allah». En el reverso, hay representado un altar del fuego entre dos sacerdotes.

Abdelmelik (comienzos del siglo VIII), aparece en una moneda de cobre, de cuerpo entero, con barba y cabellos largos, y con la leyenda «El siervo de Dios Abdelmelik, príncipe de los creyentes...»

Muza Ibn Nosair, el que penetró en España, venciendo al ejército godo, también acuñó monedas, de tipo bizantino, en cuyo anverso hay dos bustos. Las leyendas de la moneda dicen: «El emir Muza, hijo de Nosair.» (Grabado núm. 77).

---

(1) Simonet, por lo que se refiere á España, atribuye estas representaciones á la influencia indígena y agrega en una nota: «Véase la sura V. aleya 92 del Corán con la nota correspondiente de Karimirski, y al Sr. Montaut (del Instituto Egipcio), en la disertación *De la representatión des figures animées chez les musulmans*. Según parece, Mahoma sólo condenó las estátuas á que pudiera rendirse un culto idolátrico; pero la tradición muslímica extendió la prohibición á toda figura representativa de seres animados. No obstante, así en el Occidente como en el Oriente, gracias siempre á la influencia de los indígenas, y sobre todo de los romanizados ó helenizados, dichas representaciones se repitieron con frecuencia en los monumentos artísticos y decorativos» (SIMONET, *Influencia del elem. indig. en la cultura de los moros de Granada*, 1894. Pág. 47).



Yuluk Arslan, príncipe de Diarbekr (siglo XII), acuñó monedas en cuyo anverso figuran cuatro plañideras llorando la muerte de Saladino. En el reverso dice: «El imán Enna sirliddin príncipe de los creyentes.—La espada de la religión, el rey Diarbekr, Yuluk Arslan, hijo de Il—Gazi, hijo de Ortok. En el año 589» (corresponde al 1193 de J. C.).

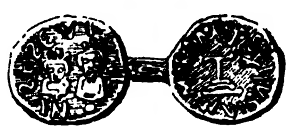


Fig. 77.—Moneda de cobre, de Muza Ibn-Nosair (1).—(Museo de Berlín).

En cuanto á estátuas, Makrizi, habla del palacio de Chomarujah en el Cairo, en donde estaban las estátuas de aquel y de sus mujeres y cantarinas; Ibn Batutah, de otro palacio, en el Asia Menor, en que había una fuente sostenida por leones de bronce que arrojaban agua por las bocas, y Makkari, refiere que en la mezquita de Córdoba estaban figurados los Siete Durmientes de Efeso y el cuervo de Noé, y en Medina Az-Zahra la estátua de la favorita de Abderraman III y varios animales (2), que arrojaban agua en una primorosa

(1) Esta moneda, en su anverso y reverso, es imitación de tipo bizantino.—La cruz del reverso es la llamada bizantina, letra *thau* de la lengua griega, ó cruz *conmissa*. Codera en su *Tratado de numismática arábigo-española*, describe una moneda parecida, que dice cree que es la africana, y añade que no conoce «ninguna española que sea imitación suya».—Esa moneda de que habla Codera, guárdase en el Museo arqueológico de Madrid, es de cobre, de dibujo más rudo, tiene los dos bustos y la inscripción de la primera area es como sigue: *innodominionods*, que Codera interpreta así: In Nomine DOMINI VNVS DeuS... En la segunda area vese la cruz bizantina, y la inscripción misma que en la de Berlín, *Muse filius nusir Amira*. En una nota dice Codera que «Mr. de Janley dió á conocer una moneda como está en el *Journal Asiátique* tomo VII, año 1839, pág. 504 (págs. 55 y 56).

(2) «Se dice que uno de los principales ornamentos del alcázar eran las fuentes, y de estas se mencionan las más artísticamente bellas que las restantes, y que según parece, procedían del Asia. La mayor, traída para An-Nascir, del Asia, por Admed el griego, era de bronce dorado, con bajo relieves de figuras humanas, bellamente esculpidas, y la otra era de mármol verde y fué adquirida en la Siria, considerándose por todos los inteligentes como un verdadero prodigio del arte. A esta la mandó agregar el Califa doce figuras de oro bermejo, incrustadas de perlas y exquisita pedrería, labradas

fuente (SCHACK, *Poesía y arte de los árabes*, ect. T. III, páginas 5 y siguientes).—El sabio Augusto Muller, en su citado libro *El islamismo en Oriente y en Occidente*, comenta así las anteriores noticias y las demás que acerca del asunto inserta Schack:... «de estos casos hay que eliminar naturalmente los de las mezquitas siitas y de consiguiente de las fatimitas, que no se creen obligados á observar las prescripciones que sólo se derivan de la tradición, y luego las transgresiones en las construcciones y objetos de los sunnitas destinados á usos profanos. Una falta de estas existe cabalmente en la mezquita de Córdoba y confieso que allí me ha chocado mucho· En general, pueden considerarse estas transgresiones como las de la· prohibición del vino, que son tan frecuentes que no causan ya escrúpulo sino á los más devotos. Lo que me parece fuera de duda, es que la prohibición de las imágenes ha contribuido mucho á impedir un vuelo más alto y la generalización de las artes.» (Nota 7, á la pág. 447).

El Coran, realmente, participa de las diversas doctrinas, errores y heregías que se discutían en Oriente cuando Mahoma escribió los preceptos de la nueva religión, y á esa circunstancia obedece tal vez la prohibición de representar seres animados (1).

Los monumentos escultóricos más notables que de los árabes conocemos, son, además de la fuente de los Leo-

en los talleres reales de Córdoba, representando diversos animales. Pusieron en ella un león entre un antílope y un cocodrilo, al lado opuesto un águila y un dragón, y entre ambos grupos una paloma, un halcón, un pavo real, una gallina, un gallo, un milano y un buitre. Todos estos animales eran huecos y vertían en el tazón de la fuente chorros de agua cristalina «(*Hist. de la platería cordobesa*, ect. Memoria del Sr. Ramirez Arellano, premiada en Córdoba en 1894, pág. 106.)

(1) Uno de los estudios más interesantes que acerca del Corán se han hecho, es la *Conferencia* dada en el Ateneo de Madrid en Febrero de 1878 por el ilustrado orientalista y académico D. Eduardo Saavedra.



nes, el león de bronce (colección Fortuny) y la pila de abluciones de la mezquita de la Alhambra.

Después de largas y detenidas investigaciones que el autor de este libro tuvo la honra de iniciar en el número 3 de la revista granadina *La Alhambra* (Enero 1884), se ha comprobado de manera indudable que la famosa fuente ni tuvo nunca más de una taza, ni entre los lomos de los leones y la gran taza hubo otros apoyos que los estrictamente necesarios para establecer la nivelación de aquélla; de modo, que el conjunto artístico de la

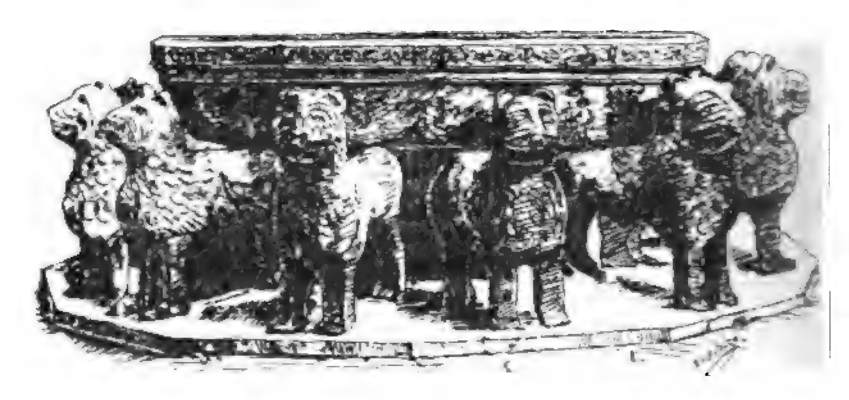


Fig. 78.—Fuente de los Leones.—Alhambra de Granada.

fuente debió de ser el que representa nuestro grabado núm. 78. Del propio modo se ha hecho la magnífica reproducción de este monumento, colocada en el gran patio del nuevo Museo Arqueológico Nacional, reproducción que es obra del inteligente é ilustrado director de las restauraciones de la Alhambra, D. Mariano Contreras. Las noticias de los viajeros, desde Antonio de Lalaing (1504), han confirmado la opinión del inolvidable Rafael Contreras, que en su interesante libro *Monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba* planteó resueltamente la cuestión, diciendo: «La fuente del centro no se levantaba como hoy sobre apoyos descansando en el

lomo de los leones, sino que sentaba inmediatamente sobre estos...» (pág. 242).

El león de bronce de la colección Fortuny, grabado núm. 79, procede de Medina Az-Zahra; está admirable-



Fig. 79.—León de bronce.—Córdoba.

mente fundido y tiene interesante parecido con los leones de la fuente de la Alhambra y con los procedentes de la casa de la Moneda, de Granada.

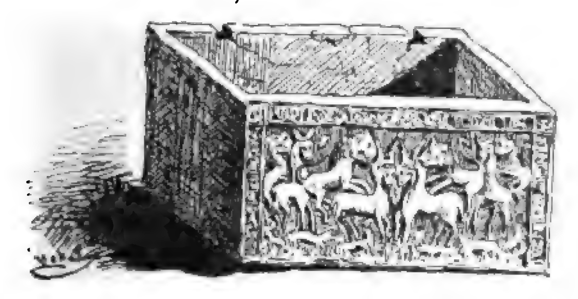


Fig. 80.—Pila de abluciones de la mezquita de la Alhambra.—Granada.

El grabado núm. 80, representa la pila de abluciones que formaba parte del Museo de la Alhambra y que hoy está colocada en uno de los alhamies ó alcobas de la admirable sala de las dos Hermanas. Los cuatro frentes de la pila están adornados con interesantes relieves en

que se ven leones, ciervos, águilas rapantes y otros animales. Una inscripción africana, muy desgastada guarnece el frente más digno de atención. D. Rodrigo Amador de los Ríos ha publicado en el *Museo español de antigüedades*, tomo VIII, y en un suplemento literario de *El Día* (periódico de Madrid), dos importantes estudios acerca de esa pila.—Según sus investigaciones, la pila fué labrada en la luna de Xagual del año 704 (1305 de J. C.) para la mezquita de la Alhambra; así se desprende los fragmentos de la inscripción, uno de cuyos incompletos párrafos dice:... «del alcázar de Granada... glorifíquele Allah—el príncipe nuestro señor el sultán el rey excelso, vencedor favorecido de Allah... Abú-Abdil (lah), hijo de nuestro señor el Amir de los muslimes, hijo de nuestro señor el Al Galib (bil-lah)...» Amador de los Ríos dá cuenta de otras pilas muy parecidas halladas en Córdoba y Santander.—En Granada, se ha encontrado otro fragmento de pila con iguales relieves, aunque de mas perfecta ejecución.

También se debe mencionar aquí el grabado, ó hendidura en piedra ó escayola, del misterioso símbolo ó amuleto árabe; la mano abierta, que puede verse en la clave del arco de la Puerta de la Justicia, y acerca de cuyo significado tanto y tanto se ha escrito, pareciendo lo más probable que quiera significar los principales mandamientos koránicos. Por cierto que se hacian amuletos de esa forma y que los cristianos los hallaron tan de su gusto ó como amuletos ó como joyas, que el Emperador Cárlos V, en 1525, se vió precisado á prohibirlos en España por medio de una pragmática.

El carácter de las esculturas musulmanas conocidas, revela de un modo evidente las relaciones de las artes orientales antiguas con el arte árabe de Oriente y Occidente. Los leones de la fuente de la Alhambra, con sus

cabezas y actitudes distintas, su rigidez arquitectural y la denominación de *leones de la guerra* que en la poesía que rodea la taza se les dá (1) representan un misterioso simbolismo no comprendido hasta hoy, y que recuerda el de los monstruos asirios y persas.—Lo propio puede decirse de los animales de los relieves de la pila de abluciones, cuyo carácter es pérsico. Compárense los leones de la fuente y los *animales* de la pila, con los leones de los relieves de Persépolis, y esas relaciones de que hablamos entre el Oriente antiguo y su más directo heredero, el arte árabe, se verán claras y perfectamente definidas.

(1) La mano del Califa—dice la poesía.—«desde que amanece, derrama también sus dádivas sobre los leones de la guerra.»—«¡Oh tu, que miras estos leones puestos en acecho! tal es su veneración (hacia el Califa), que detienen su fiereza...»





LIBRO CUARTO

LAS ESCULTURAS GÓTICAS (1)

Caracteres de engrandecimiento de la escultura en el arte ojival.—División de este estudio en tres agrupaciones.—*Esculturas y relieves*: Las portadas de las Iglesias.—Carácter de los poemas que en esos relieves se desarrollaron y de las figuras que los componen.—Enlace de la escultura entre los diferentes paises en que se cultivó el arte ojival.—Factura y proporciones de las figuras.—*Estatuaria religiosa*: Imágenes y su estilo, especialmente en España.—La escultura gótico-andaluza.—La Vírgen de Fernan González.—La Vírgen de las Batallas.—Otras imágenes.—*Estátuas sepulcrales*: Caracteres de estas esculturas.—Influencias que causaron el nacimiento y desarrollo de la estatuaria española.—Conclusión.

Al propio tiempo que de misteriosa evolución surgía la arquitectura ojival (2,) la Escultura,—que en los estilos románicos, especialmente el de transición, había tratado de corregir las deformidades que el arte bizanti-

(1) No preferimos la denominación *gotica*, á la *ojival*, hoy en uso, respecto de arquitectura (dícese ojival de ojiva, forma generadora del estilo) y por extensión al arte, en general, de este período, pero tratándose de esculturas la denominación *ojival* no parece apropiada. Como el ilustre arqueólogo Rosell ha dicho en una nota á su interesante monografía *La Madona de Madrid* (tomo V, del *Museo español de antig.*), debe de sustituirse la palabra *gótica* tratandose de escultura, por otra que esté en relación con la de *arquitectura ojival*, y con lo que la iconografía representa en aquella.

(2) Véase el tomo I, de esta obra, págs. 365-372.



no, de una parte, y de otra la rudeza germánica, habían introducido en la traza general de las figuras,—se engrandeció, consiguiendo «todos los adelantos que podían esperarse de una época en que el estudio del desnudo se hubiera mirado como una falta de decoro, y el de la anatomía como una profanación» (MANJARRÉS, *Teoría é hist. de las Bellas Artes*, pág. 308). Las portadas de los templos, fueron los sitios elegidos por los escultores de la época ojival, para el desarrollo de esos admirables poemas iconísticos; pero,—como ha dicho el ilustre historiador Cánovas del Castillo, en su citado *Discurso* de recepción en la Academia de S. Fernando,»—la Escultura es sierva allí, lejos de ser señora, como sin disputa lo era sobre los templos helénicos. La unión, en ambos casos desigual, favorece en este de la catedral á la arquitectura.»

Apesar de la servidumbre, la Escultura es tan grandiosa y severa en los templos ojivales de buenas épocas, que siempre causarán admiración y respeto esas portadas en que del modo más artístico y solemne, la figura de Jesús otorga su bendición desde la clave de esbelta arcada, á cuantos por ella penetran; esos elegantes lineamientos de arcos; esos tímpanos donde en altos relieves se desarrollan escenas de la Pasión de Jesús, y de la vida de la Virgen, ó pasajes de los Evangelios y la Biblia.

Además, el arte escultórico de esa época produjo también interesantes imágenes de Vírgenes y muy curiosas estátuas sepulcrales: esculturas que, especialmente, en la región meridional de España, fueron el comienzo del período de esplendor de nuestra estatuaria religiosa de los siglos XVI y XVII, como diremos más adelante.

Para el mejor orden de este estudio, lo dividiremos en tres agrupaciones:

Esculturas y relieves.
Estatuaria religiosa.
Estátuas sepulcrales.

Esculturas y relieves.—El período de esplendor de la Escultura al servicio de la Arquitectura ojival, señálase en el siglo XIII. Las Catedrales, especialmente, de aquella época, atesoran las más hermosas creaciones de esos artistas, que inspirados en la fe y en el enciclopedismo religioso de la Edad Media, sabían desarrollar misteriosos y simbólicos poemas en los grandes relieves de las portadas y tallar esbeltas y elegantes estátuas adheridas á los fustes de los haces de columnas, con mucha mayor facilidad que esculpir una estátua en piedra ó en madera.

Caracteres indudables unen las esculturas de Alemania, Francia, España, y aun Inglaterra, en el periodo en que el estilo ojival se desarrolla, brilla y decae (siglos XII-XVI); si bien, como observó el ilustre arqueólogo Passavant, España alió á esos caracteres extraños el peculiar de esta nación; y esto es tan cierto y verdadero, que ningún artista logró imprimir á la escultura religiosa la belleza, la severidad, la unción, que los oscuros y casi ignorados españoles de los siglos XII y XIII. Las influencias normanda y germánica se modificaron en el Mediodia de España, y á las figuras rígidas y alargadas. faltas de expresión y movimiento, repletas de deformidades en la traza general, en el plegado de los paños y en la falta de observación de la naturaleza, siguieron las bellezas de las catedrales del siglo XIV, de que más adelante trataremos.

Las esculturas y relieves auxiliares de la Arquitectura ojival, se desarrollaron, como queda dicho, en los tímpanos y frisos de los templos, recuerdo interesantísimo del arte clásico, y lazo indudable que une á aquel, el de la Edad Media.

Insensiblemente, lo mismo en Alemania, que en Francia y España, se fueron introduciendo en los poemas

religiosos de las portadas y relieves, personajes humanos que componían parte de las composiciones, siguiendo la costumbre iniciada en los dípticos del siglo x, entre los cuales puede citarse como ejemplo la tapa de uno de esos dípticos que se conserva en el Museo de Cluny (París), y que representa alegóricamente el casamiento de Odon II de Alemania con Teófana, sobrina de Timices. Cuatro figuras componen el relieve; Jesús está en medio y apoya sus manos en las cabezas del emperador y la emperatriz (las figuras de éstos son una tercera parte más pequeñas que la de Cristo). Debajo de la figura del emperador, está en posición muy humilde la del donante y la leyenda del díptico dice: «Señor, protejed á vuestro siervo Juan Ch...»

Bayet, dice á este propósito: «En el siglo xiii, estos poemas se enriquecen con santos nuevos: la decoración de las portadas y de las fachadas se convierte en una inmensa enciclopedia de imágenes que domina la fe; virtudes y vicios, artes, ciencias, trabajos, todo figura allí y se enlaza á la idea religiosa.. » (obra cit. página 150).

El carácter de estas figuras ha perdido el agarrotamiento bizantino y románico; los rostros tienen expresión; las actitudes movimiento y vida; los ropajes amplitud y gracia (1). En cuanto al parentesco de las esculturas en todos los países en que se cultivó el arte ojival, júzguenlo por si propios nuestros lectores.

---

(1) Como ejemplo de la variedad de personajes que figuran en los grandes relieves de los tímpanos, puede citarse la *Puerta de los Apóstoles* de la Catedral de Burgos (siglo xiii). Passavant, la describe así: «en los arcos agudos de la portada está sentado en un trono el Salvador y á los lados en actitud de adoración la Vírgen y un santo ó inmediato á estas figuras un ángel con los instrumentos de la pasión; debajo de esta parte se vé en relieve una iglesia ó capilla á cuya izquierda hay tres monjes en pié que hablan con dos mujeres y parecen exhortarlas y á la derecha dos monjes atormentados por los diablos y en la iglesia un angel...» (*El arte crist. en Esp.* pág. 110.)



El grabado núm. 81 representa una princesa turingia que con el príncipe, su marido, decora uno de los machones de columnas de la Catedral de Naumburgo (mediados del siglo XIII.)



Fig. 81.—Estátua de princesa turingia (Catedral de Naumburgo mediados del siglo XIII).



Fig. 82.—Estátua de la Sainte Chapelle (París).

El núm. 82 representa una estátua de la Sainte-Chapelle (París), que está adherida también á uno de los machones de aquel templo (siglo XIII.)

El núm. 83 representa Nuestra Señora la Blanca, interesante escultura de la portada de la Catedral de León.

Respecto de la disposición de esas portadas, véase el grabado núm. 84 (portada de la Catedral de Palencia—siglo XIV.)

Sería interminable la tarea de citar ejemplos; las catedrales alemanas, francesas y españolas, cuyas fechas de construcción hemos citado en el tomo I de esta obra (págs. 365-397), son suficientes ejemplos para demostrar esta tèsis.

La factura de estas estátuas y relieves es muy fina y perfecta en sus rasgos. Respecto de proporciones generales, encuadran en las umbelas ó nichos, sin que excedan ni falten á la altura de aquellos.



Fig. 83.—Nuestra Señora la Blanca (Pórtico de la Catedral de León).

Estatuaria religiosa.—Es muy interesante la historia de la Escultura gótica religiosa en España, y nuestras iglesias y museos guardan, quizá, más ricos tesoros que los templos de otras naciones. Esto tiene su explicación en que la Escultura de las Catedrales ojivales, al llegar de las diferentes regiones donde se produjo á España y especialmente al mediodía, halló tal vez tradiciones clásicas que las irrupciones de bárbaros y árabes no pudieron borrar, pues es cierto que las costumbres griegas y romanas persistieron en Andalucía fundiéndose con las de los invasores, y que los árabes, muy pocas veces prohibieron el culto cristiano á los sometidos (1).

(1) «Para nosotros es corriente que en los templos mozárabes de Sevilla, como en los de Córdoba, se rendía culto á los tipos de la liturgia cristiana representados bajo formas iconísticas» (TUBINO, monog. citada en el texto.)

Tubino, en su monografía titulada *Crucifijo de Roldán en S. Isidro del Campo* (Sevilla)—*Museo esp. de antigüedad*, t. VIII, traza un interesante cuadro histórico de la Escultura española,—que al tratar de esta rama de nuestras bellas artes debe siempre de tenerse en cuenta, por las noticias y la clara crítica que atesora. «Antes que

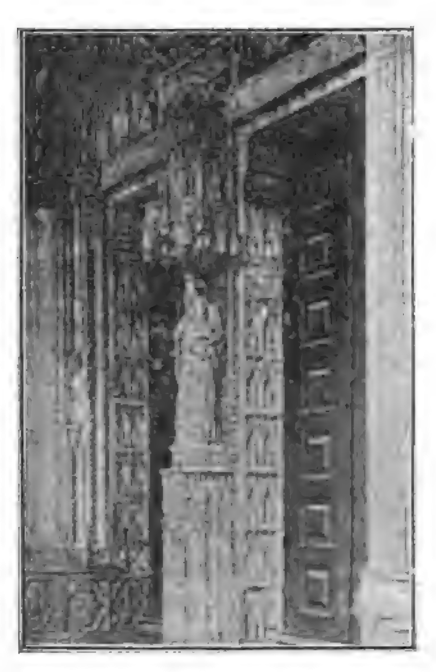


Fig 84.—Portada de la Catedral de Palencia.

los Reyes Fernando é Isabel,—dice el ilustre escritor—empujaran el desarrollo del renacimiento clásico, brioso y casi vencedor, desde la mitad del siglo XV, entre nosotros habían granjeado en la Península favor y representación amplísima las tendencias artísticas occidentales. que penetraban por las costas de Portugal y de la Galia en estrecha relación con la Francia del Norte, las islas Británicas y la Alemania...» A esta tendencia, que es indudable en nuestro arte meridional, y en la cual influ-

yeron las tradiciones clásicas más ó ménos perdidas y las orientales traídas por el poderío muslímico, corresponden esas Vírgenes góticas de hierro, marfil ó madera, que aun contemporáneas de la Virgen con el niño, —por ejemplo—esculpida en un relieve del monasterio de Sahagun, imagen de formas defectuosas, paños de plegado muy convencional y arcaico, y rostro expresivo (1), son más correctas en su traza, trajes y rostros, cuanto más se acercan á Andalucía; contándose entre ellas la que es fama perteneció al conde de Castilla Fernan González y hoy conserva la familia de los duques de Montpensier. Tiene la estatuita, que es de hierro y ha estado dorada y adornada con piedras preciosas, proximamente una tercia de altura; está sentada en un trono y sostiene al Niño en los brazos.

Corresponde esta estátua al siglo XI, y según *Boutelóu*, es de las que se llevaban en el arzón de la silla del caballo; tiene carácter bizantino, y cierto parecido con la llamada *Virgen de las Batallas*, que perteneció á S. Fernando (nota á la página 108 de *El arte cristiano en España* por J. Passavant).

Esta imagen mide 0'46 m. de alto, es de marfil, y corresponde al siglo XIII, y quizá la más interesante revelación de un arte patrio, por que no se definen en ella ni el arte germánico, ni las influencias italianas que en ese siglo comenzaron á recorrer el mundo, como nuncio del Renacimiento que había de llegar después. Esta opinión, sustentada por Boutelóu en su monografía *La Virgen de las Batallas*, (tomo I del *Museo esp. de ant.*), es muy digna de estima, y, realmente, ha servido de punto de partida á las interesantes investigaciones críticas de Tubino

(1) Este interesante relieve se conserva en el Museo arqueológico Nacional. Es obra del siglo XII. Véase la monografía de D. Juan de Dios de la Rada y Delgado *La Virgen con el niño Jesús*, tomo VII del *Museo Español de antig.*



y de otros distinguidos arqueólogos é historiadores. Boutelóu, dice que la influencia germánica se nota, especialmente, en la forma y ornatos del trono, y que rostros, paños y actitudes son diferentes á las dos tendencias



Fig. 85.—Nuestra Señora de las Batallas (Real Capilla de Sevilla).



Fig. 86.—Virgen del siglo XIV.

que se notaban en aquella época: la italiana precursora del renacimiento y la gótica (Véase el grabado número 85).

Una antigua cántiga, dice de esta Vírgen:

E esta era tan fremosa
E de tan bona façon
Que quen quer que auija
Folgaballo coraçon...
. . . .

Estas influencias, se explican por los muchos extranjeros que constantemente venían á las guerras de los monarcas cristianos contra los moros, y los artistas ita-

lianos y alemanes que, atraidos por el crecimiento de Castilla y Aragón, llegaban en busca de la corte (1).

En los siglos XIV y XV, la Escultura gótica religiosa española llega á su perfección más completa y á su gravedad más sentida y mística. La Catedral de Burgos, la de Sevilla, y bastantes iglesias de Andalucía conservan estátuas de esa época, de diferentes tamaños y materias, que hacen predecir los triunfos de nuestros grandes escultores místicos; y no por eso desaparecieron las imágenes de acabado estilo gótico, contemporáneas de aquellas, (Santa Virgen de la Catedral de Burgos y Salamanca, especialmente,) ni se repudiaron las estátuas de barro, de estilo de Alberto Durero, de las que hay varios ejemplares muy interesantes en las iglesias de Sevilla (nota de BOUTELÓU á la pág. 119 de la obra de Passavant ya cit.)

Estátuas sepulcrales.—Exactos caracteres de parentesco que los ya anotados, presentan las esculturas sepulcrales del arte ojival; desde la deformidad románico-bizantina, á la extraña movilidad de las estátuas góticas, hasta la hermosa estátua orante del famoso rey D. Pedro de Castilla, á quien la tradición y la historia se han complacido en maltratar. Esta última responde á las tendencias artísticas de la estatuaria española, y á pesar de ser obra del siglo XV, cuando aún el Renacimiento había causado escasa influencia, y en ciertas regiones de España tan sólo, es obra perfecta y acabada que puede competir con las del siglo siguiente (Véase

(1) Pueden consultarse para mayor ilustración de estas interesantes cuestiones, las monografías *La Madona de Madrid*, por Rosell, é *Imágenes de la Virgen de Atocha y de la Almudena* (tomo V. del cit. *Museo esp. de antig.*;—Rosell, clasifica del siguiente modo las tres celebradas imágenes:

Vírgen de Atocha (estilo bizantino antiguo).

La Madona de Madrid (época intermedia entre aquella y la que sigue).

Vírgen de la Almudena (últimos tiempos del estilo ojival).

la monografía de Rada y Delgado relativa á esta estátua, en el *Museo español de antig.*, tomo IV), así como la plancha sepulcral de bronce (siglo XIV) que se conserva

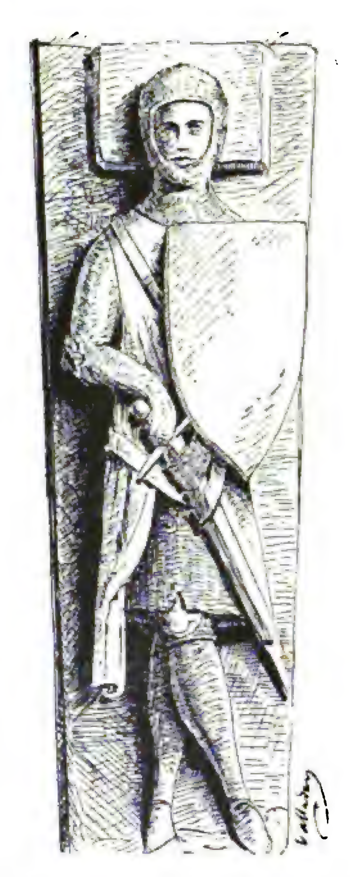


Fig. 87.—Estátua de caballero templario.

en el Museo de Sevilla y que con inscripciones y adornos góticos, atesora en su centro la estátua yacente de una dama (1).

(1) Boutelou en una nota al citado libro de Passavant, enumera ademas de la plancha sepulcral de Sevilla, otra de la misma época, en el Museo ar-

Para terminar lo referente á las estátuas sepulcrales de la época ojival, reproducimos los modelos siguientes:

Grabado núm. 87. Estátua de un templario, tal vez Guillermo Longespee, hijo de un carl de Salisbury (Ca-



Fig. 88.—Estátua orante de D Pedro I.

tedral de esta población). El traje es el usado en la primera mitad del siglo XIII y concuerdan los datos históricos del caballero inglés que murió en los Santos Lugares en 1250, con los de la estátua.

Grabado núm. 88. Estátua orante del rey D. Pedro de

---

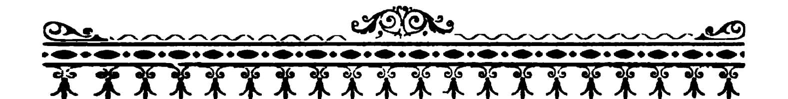
queológico nacional, con la figura de un caballero, «pero encuentro, dice Boutelóu, la de Sevilla más elegante y delicada y sobre todo mucho más rica de decoración» (nota á la pág. 121).

Castilla; obra notable de autor ignorado. Consérvase en el Museo arqueológico nacional (1).

Son muy dignas de estudio las estátuas y losas sepulcrales que se incluyen como ilustraciones, en el libro citado de Kugler *Historia de las cruzadas* y en la notable *Historia de los Estados de Occidente durante la Edad Media*, por el Dr. Juan Prutz.

(1) Esta estátua, que estaba en el profanado convento de Sto. Domingo el Real, de Madrid, ha sido restaurada habilmente. Tiénenla como muy posible retrato del rey D. Pedro, porque convienen sus detalles con lo que se lee en un antiguo documento respecto del rostro de aquel, que es su *rostro abultado, el pelo corto que solo cubria el cuello, cortado al rededor y cercenado por la frente, sin bigote ni barbas*. Dice Rada que en un antiguo cofre del convento halló una corona de hierro dorada, que pertenece á la estátua.





EL RENACIMIENTO

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Caracteres y orígenes del Renacimiento.—Los relieves de Nicolás de Pisa —Influencias clásica y cristiana.—El pórtico de la Gloria (Santiago).—Propagación del Renacimiento.—División de esta época en cuatro períodos.

Caracterízase el Renacimiento de la Escultura, en que ésta rompió los lazos de su unión con la Arquitectura, que había ejercido la soberanía artística, puede decirse, durante toda la Edad Media, imprimiendo á las obras escultóricas un carácter puramente ornamental y complementario de las construcciones, y utilizando la Pintura, y aun la Música, como elementos de poética grandeza en la Catedral gótica.

En el estudio preliminar á esta época, en Arquitectura (págs. 415-419 del t. I de esta obra), hemos trazado las líneas generales; hemos apuntado los antecedentes históricos del retroceso intencional á las artes clásicas. y de su resultado, que se llama en ciencias, letras y artes, Renacimiento. Fijémonos ahora, especialmente, en



la Escultura de esta época; en sus orígenes clásicos; en la influencia que el Cristianismo ejerció en ella, copiando de las obscuras galerías de las Catacumbas, símbolos, imágenes y atributos que habían consagrado los primeros cristianos; en los caracteres especiales que al localizarse en Italia primero y en España después, adquirió, y en que la Escultura española de esa época, señala una fase original y digna de muy detenido estudio en la historia de las artes bellas.

Para penetrar el origen clásico de la Escultura del Renacimiento, basta estudiar detenidamente las obras famosas de Nicolás de Pisa, notabilísimo escultor toscano, que nació en 1205 ó 1207, y que impresionado ante los sarcófagos romanos del cementerio de su ciudad natal, cambió de estilo, ya en su vejez, esculpiendo los hermosos relieves de Pisa, Bolonia y Siena (1260-1268), cuyas figuras, aunque rechonchas y algo desdibujadas, no pueden negar el origen clásico en que se inspirara su autor. El hijo de éste, Juan de Pisa (1240-1320) continuó las tradiciones de su padre, pero sus obras en Pisa y Orvieto son más correctas y tienen vida y carácter propio. Después de ellos, Cimabué, Giotto y Arnolfo del Cambio, ó di Lapo, que de las dos maneras resulta escrito, son los fundadores del arte florentino, que requiere párrafo por separado.

Respecto de la influencia cristiana es inútil negarla, porque las esculturas romanas y góticas de los siglos XII y XIII pruébanla del modo más ostensible. Sin buscar ejemplos en el extranjero, el *pórtico de la Gloria* en la Catedral de Santiago,—á que nos hemos referido varias veces en este estudio,—es muy suficiente para sostener esta teoría, que, para España, tiene doble importancia é interés, puesto que nuestra patria atesora más convincentes argumentos en esas grandiosas esculturas, aunque se ignoren los nombres de los obscuros artistas que las esculpieron, y en cuya hermosa obra preceden, ex-

traña y misteriosamente, á las trascedentales revelaciones de Nicolás de Pisa.

La contemplación de las obras clásicas y la afición á la arqueología, propagaron rápidamente por todos los estados italianos la nueva idea, que apoyada en la resistencia que Italia ofreció siempre contra el arte ojival, llegó pronto á su más grande esplendor en aquellos países, adoptando primero, sin discernir si era ó no heregía, las formas del realismo clásico, rayanas en la voluptuosidad, y más tarde los preceptos de Miguel Angel y sus discípulos.

Respecto de España, hemos de explanar la teoría indicada antes. El renacimiento español tiene un carácter especialísimo, que, sin desconocer las influencias de los artistas italianos y neerlandeses que vinieron á España en los siglos XIV y XV, coloca en lugar preeminente la estatuaria religiosa, desde los obscuros artistas de los siglos XII y XIII, hasta Gil de Siloe (siglo XV); desde éste que esculpía á la manera gótica, pero que López Ferreiro conceptúa, muy exactamente por cierto, «como el último anillo que enlazó con la del Renacimiento la antigua Estatuaria» (obra cit. pág. 156), hasta los que estudiaron con Miguel Angel; desde éstos á Alonso Cano y sus discípulos, postreros representantes de la Escultura española.

El estudio de esta época, lo dividiremos en cuatro períodos, para su más concreto conocimiento, á saber:

Los escultores florentinos.

El Renacimiento en Italia, en Alemania y en Francia.

Los escultores españoles.

Barroquismo.—Decadencia.





I

Los escultores florentinos.

Florencia. Cimabué y los precursores del Renacimiento.—Brunellesco. Ghiberti y Donatello.—Ghiberti y sus obras, especialmente las puertas del bautisterio de Florencia.—Carácter é importancia de estas obras para el desenvolvimiento del arte.—Donatello, sus estátuas y relieves y sus ideales artísticos.—Los discípulos de Donatello.—Savonarola y sus teorías acerca del arte.—Leonardo de Vinci.—Miguel Angel como escultor.—Síntesis de sus obras é importancia artística en la historia.—Benvenuto Cellini.

En toda Italia, pueden hallarse admirables monumentos donde estudiar el interesante período que precedió al renacimiento de la Escultura, pero Florencia, atrae especialmente la atención de los historiadores y arqueólogos, porque desde Cimabué (1240-1302) y su discípulo Giotto (1266-1337) hasta Miguel Angel, el arte se cambia y se modifica estudiando los antiguos modelos, estableciendo y acomodando reglas y cánones clásicos, y preparando la trascendental reforma de la Escultura y la Pintura.

Florencia, capital del antiguo ducado de Toscana, ocupa una posición topográfica que favoreció, en aquellos tiempos, su papel de cuna de toda idea de renacimiento artístico y literario; rodéanla por el Norte y el Este los suprimidos Estados Pontificios, por el Sur, Siena, y al

Oeste Pisa y el antiguo ducado de Luca; es decir, todo lo más floreciente de la antigua Italia.

Es imposible desconocer la influencia de Nicolás de Pisa y su hijo Juan, á quienes, sin duda, el Renacimiento debe sus primeros destellos de luz; pero, en realidad, Cimabué y sus discípulos son los verdaderos precursores.

Cimabué (Giovanni Gualtieri), estudió la escultura y la pintura con unos artistas griegos que el Senado de Florencia hizo ir á esta ciudad, y tan grandes progresos alcanzó, que bien pronto aventajó á sus maestros, de quienes aprendiera á venerar el arte antiguo y á considerar como base de todo progreso artístico la observación y el estudio de la realidad, inculcando estas máximas en sus discípulos.

Sobresalió entre estos un pastorcillo, á quien el maestro halló en los alrededores de Florencia, sentado en una piedra y dibujando en la tierra del pavimento. Dícese que cuando Cimabué lo encontró, el muchacho trazaba en el suelo la cabeza de un joven.

—¿Qué haces?—le preguntó el insigne artista, maravillado por la soltura y sobriedad de aquellas líneas.

—Recuerdo el rostro de otro pastor compañero mío,—respondió el chicuelo,—de ese que viene ahí.

Cimabué reparó entonces en otro joven que se acercaba al precoz artista, y comparando las líneas trazadas en la tierra con las facciones de aquél, adivinó en el muchacho un verdadero genio.

Giotto ó Angiolotto ó Ambrogiotto Bondone, fué desde entonces el discípulo, el protegido, el predilecto de Cimabué, que solía decir entusiasmado ante la prodigiosa inteligencia del abandonado pastorcillo:

—Mi nombre pasará á la posteridad, por haber revelado al mundo un grande artista.

Giotto fué pintor, escultor y arquitecto; viajó mucho y en toda Italia dejó admirables pruebas de su genio y

su talento. Realmente, Giotto tiene más importancia en la historia de la pintura,—arte que desde la época del grande artista adquirió su verdadera significación,—que en la escultura. Sin embargo, se reputan como suyos los modelos para los bajo-relieves del famoso *Campanile* de Florencia, y suya es la influencia que se desarrolla en toda Italia y que se advierte manifiesta hasta la mitad del siglo xv.

Después de Giotto y de sus discípu'os, entre los que descuella Andrea Pisano, autor de los magníficos relieves de una puerta del Bautisterio de Florencia (1330-1336), ya en el siglo xv, la escuela florentina, que como antes se ha dicho, fundaméntase en el estudio de la antigüedad y en la observación de la naturaleza, entra en el período de verdadero desarrollo, representado por tres insignes artistas florentinos, Brunellesco, Ghiberti y Donatello (1377-1466).

A Brunellesco, débesele conceptuar arquitecto antes que escultor; su verdadera importancia artística está en sus famosas edificaciones entre las que resaltan la cúpula del Duomo, que le conquistó en muy poco tiempo nombre y fama; la iglesia de San Lorenzo, el palacio Pitti, etc... (1).

En cambio, Ghiberti es el escultor á quien, en realidad, debe sus más hermosas conquistas el Renacimiento cristiano. Las puertas de bronce del Bautisterio de San Juan de Florencia, representan una verdadera revelación artística; es imposible hallar mayor suma de perfecciones en la composición y ejecución de una obra escultórica moderna. Y hay que advertir, que esos diez tableros en que de prodigiosa manera se desarrollan episodios del Antiguo y Nuevo Testamento, son la obra de un

(1) La influencia de Brunellesco produjose inmediatamente en Michelozzo (1391—1472), y en Alberti (1404—1472). El último publicó un interesante *Tratado de Arquitectura*.

joven, de casi un niño; porque Ghiberti, apenas contaba veintitrés años de edad, cuando se presentó al concurso convocado por la magistratura florentina, en 1401, para construir las puertas de bronce con que la Toscana ofrecía testimonio de gracias y devoción á su Patrono San Juan, por haber cesado la peste en Florencia.

Concurrieron al concurso, además de Ghiberti, Brunellesco, Donatello, Giacomo de la Quercia, Nicolás de Arezzo, Francesco de Vandrambina, Simón de Colla y algún otro, y fué tan reñido el certamen y tan hermosas obras las presentadas á él, que después de largos y detenidos debates, el Jurado opinó que los proyectos de Ghiberti, Brunellesco y Donatello, eran todos de igual mérito y valor. Brunellesco y Donatello, más francos que el Jurado, se declararon ellos mismos vencidos por aquel imberbe, que con tan altos vuelos comenzaba su carrera artística (1).

La puerta más célebre es la del Este, en que trabajó desde 1424 hasta 1452. Nuestro grabado n.º 89 representa un fragmento de esa notabilísima obra de arte. Represéntanse en ella veinte asuntos de la Historia Sagrada, rodeando los diez cuadros una bellísima combinación de hornacinas con primorosas estatuillas y festones de flores y frutas.

La crítica moderna ha tratado de señalar defectos en la admirable obra de Ghiberti. Claro es, que como toda obra humana, las puertas del Bautisterio de Florencia tienen sus errores, por ejemplo, el de pretender que el relieve dé exacta idea de la perspectiva como si se tratara de un cuadro ó un fresco,—error en que se persistió luego, y aún hoy se insiste, á pesar de las corrientes modernistas en uso,—pero esos escrúpulos no tienen razón

(1) El asunto elegido para el concurso fué el *sacrificio de Abraham*, debiéndose de representar en el cuadro desnudos, ropajes, paisajes, animales, etc., esculpidos en relieve entero, y en medio y bajo relieve.



de ser; la obra de Ghiberti, juzgada en su época, es maravilloso adelanto á aquellas edades; estudiada en nuestro tiempo, causa verdadero asombro por la facilidad y la elegancia con que se agrupan los personajes, la corrección del dibujo y la harmonía del conjunto. Manjarrés ha tratado esta fase de la historia de la Escultura con acertadísimo criterio, señalando la labor de Ghiberti como el momento decisivo en que este arte se emancipó de la confusión que dominaba la Escultura y la Pintura, y del sómbrío y fantástico misticismo de la Edad Media. El estudio del arte griego y el de las leyes de la perspectiva—como dice Perkins en su estudio acerca de Ghiberti (París, 1885)—consiguieron fijar esos principios generales de la nueva Escultura, que en Italia perdió con Ghiberti, y más pronto que en España, especial-

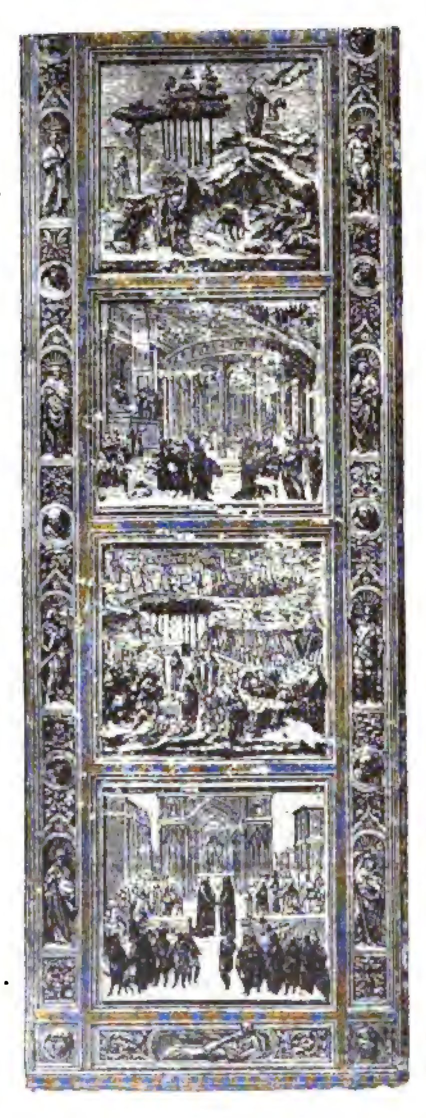


Fig. 89.—Puerta del Bautisterio de Florencia.

mente, los rasgos que la acercaban á las artes de la Edad Media (1).

Donatello (1386-1466), como Ghiberti, es constante y ardiente admirador de la antigüedad clásica, pero no se enamoró tanto de ella que el estudio aminorara su genio de artista, ni la originalidad de su estilo. Las modernas investigaciones han establecido el verdadero carácter de la obra artística de Donatello. Sus estatuas y relieves son admirable conjunto de realismos y delicadezas, aunque haya quienes supongan que su San Juan Bautista, por ejemplo, es una exagerada muestra de realismo, de la observación minuciosa, de la verdad con que Donatello quería revestir sus obras. Sin embargo, el insigne artista florentino sólo persiguió su ideal, el más hermoso de las perfecciones artísticas: reproducir la humana naturaleza en la variedad de sus formas bellas (Müntz, *Donatello*, 1885).—El museo nacional de Florencia ha destinado una sala entera á las obras de Donatello, que un inteligente artista, con cuya amistad nos honramos, el originalísimo pintor y arqueólogo Santiago Rusignol, ha descrito del siguiente modo en una de sus interesantes cartas desde la capital de la antigua Toscana... «Lo mejor salido de sus prodigiosas manos está allí. Allí su David de bronce, espada en mano, fino como una joya cincelada: San Juan Bautista, de mármol, ascético como un penitente de retablo, flaco y nervioso, naturaleza modelada sobre huesos con carne histérica y músculos hollados por sufrimientos del alma;... San Juan joven, relieve reproducido en todas partes, misterioso encanto de la infancia que adivina los dolores de la vida, cabeza, al parecer, modelada con los párpados ó con el borde de los labios, con su boca visiona-

(1) Como es fácil advertir la Escultura italiana traspasó pronto los límites que la religión cristiana le trazáse, penetrando resueltamente en la antigüedad pagana. Solo a la escultura española le estaba reservado el raro privilegio de mantenerse en un justo medio.



ria, sus ojos mate, sus cabellos flotando como niebla, sus espaldas sin carne, y la cruz al fondo como promesa de martirios previstos á lo lejos de lo lejos; allí sus ángeles sonriendo con la sonrisa de la tierra, dulcificada con la mirada del cielo; su bajo relieve de la Virgen envuelta entre tules vaporosos, cayendo rectos como lluvia de acendrado misticismo y rodeada de ángeles, de ángeles como sombras indicadas en el fondo en siluetas esbozadas en primera creación del pensamiento; su busto de niño, por fin, perfil de gloria detenido en la tierra por milagro, y otros bustos aún y estatuas y relieves prodigiosos, llevando todos el cuerpo como estorbo de almas, puestas á volar allá en lo alto, realistas del sentimiento y decadentes, si es decadencia refinar la expresión y llevarla á los confines donde el hombre empieza á soñar, cansado de las tristes realidades de la tierra...» *(Carta IX.—Florencia á plena luz.*—Abril, 94.—*La Vanguardia,* Barcelona).



Fig. 90.—San Juan, niño.

Además de esas obras, las hay muy notables en Padua del insigne maestro, considerado, con justicia, como el padre de la estatuaria moderna. Nuestro grabado número 90 representa el perfil del admirable relieve de San Juan niño.

Entre los discípulos de Donatello, figura como el más célebre Andrea Verrochio (1435-1488), autor de varias obras notables y de la hermosa estátua ecuestre de Bar-

tolomé Colleone, que, gallarda, grandiosa, recordando las perfecciones del clasicismo, álzase en el centro de una de las plazas de Venecia (Véase nuestro grabado número 91).—Contemporáneo de éste, es el famoso artista Luca della Robbia, (1400-1482), autor de hermosos relieves que se conservan en el Duomo de Florencia y que se distinguen por la verdad, la expresión, la naturalidad de las figuras. Represéntanse en esos relieves, niños y jóve-



Fig. 91.—Estátua de Colleone.

nes que cantan ó tocan instrumentos de música. La agrupación de las figuras es notabilísima. Sin embargo, Luca della Robbia y todos los descendientes de su familia, distinguiéronse en un género especial de escultura, en los bajo-relieves de barro cocido y esmaltado (Véase *Las artes suntuarias*, tomo III).

Deslumbra tanto la grandiosa figura de Miguel Angel, que sus resplandores brillantísimos confunden en una especie de ténue nebulosidad á los excelentes escultores de la escuela florentina á fines del siglo XV. Es cierto

también, que las revoluciones y disturbios que en los últimos años del referido siglo sufrió Florencia, las predicaciones ascéticas de Savonarola contra el Renacimiento de la antigüedad, y el poderío del famoso dominico y su muerte en la hoguera (1498), desviaron de su curso la marcha progresiva de las artes hacia su renacimiento clásico,—realmente exagerado y rayano en inmoralidades que recuerdan los horrores del paganismo,—y determinaron un paréntesis en la historia del arte florentino.

Savonarola, estableció en su convento de Sto. Domingo escuelas de dibujo en las que no se despreciaba la enseñanza del desnudo, pero sí considerábasele como un medio, no como un fin, porque el famoso fraile decía con frecuencia en sus sermones: «Por ventura, ¿la Venus de Médicis es el tipo de la belleza del cielo?», y continuaba combatiendo las tendencias paganicas en el arte y enalteciendo la sencillez y el misticismo de la escuela umbriana y de su gran maestro el *Perugino* (Véase la *Historia de la Pintura*, en este mismo tomo).

Las predicaciones de Savonarola hicieron impresión en muchos artistas, pero la derrota y la muerte en la hoguera del ascético dominico, borraron la influencia que pudiese ejercer en el corto espacio de tiempo que duró su prestigio popular.

De entre los famosos escultores florentinos, discípulos de Verrochio, destácase una gran figura, Leonardo de Vinci, que nació en los Abruzzos de 1455 y murió en Clou, cerca de Amboise (Francia), adonde habíale llevado la admiración y el entusiasmo de Francisco I.—Leonardo, realmente tiene mucha más importancia como pintor que como estatuario, pero aun así, hizo hermosas obras en Florencia (un San Jerónimo y un Niño Jesús), y su gran estatua ecuestre de Francisco Sforza, que iba á erigirse en Milán hubiese sido un prodigio, á juzgar por los dibujos originales que de esta escultura en pro-

yecto se conocen. De entre sus libros, pues era escritor, poeta y también algo músico, conviene citar, á propósito de escultura, sus *Tratados* acerca de los movimientos del hombre y de las proporciones del cuerpo humano.

A Leonardo de Vinci, no le ha juzgado con justicia la historia, quizá por falta de documentos y de obras,—sus cartas y manuscritos aún no se conocen bien y sus obras artísticas están considerablemente mermadas y aun restauradas varias de las que se conservan,—mas es lo cierto que el gran artista formó en su derredor una agrupación considerable de pintores (la escuela lombarda ó milanesa) y que su influencia se dejó sentir hasta en el divino Rafael (1).

Y llegamos al término de este estudio y con él hasta el del más grande artista del Renacimiento, de Miguel Angel Bouoarrotti, que llenó «con sus obras todo un siglo,» y que es sin duda la más brillante luz que ilumina el período artístico que ligeramente historiamos.

En realidad, Miguel Angel no pertenece á la escuela artística desarrollada en Florencia; sus teorías, sus obras, toda su gigantesca personalidad, forman la base firmísima en que se apoya la conjunción de diversas escuelas productoras de ese asombroso arte del Renacimiento, que después de influir en el arte italiano y en el de Europa entera con Miguel Angel y Rafael, iniciara su triste decadencia, cumpliéndose lo anunciado por el grande artista.—«Mi estilo producirá maestros ignorantes,»—había dicho, y en esto, como en sus lógicas teorías acerca de la belleza y de la técnica del arte, hermosa ilustración de sus obras pictóricas y esculturales, no se engañó ni un ápice el insigne artista y sabio pensador.

Miguel Angel comenzó su carrera como pintor, en el

---

(1) En el tratado *Historia de la pintura*, en este mismo tomo, explanamos más la importancia é influencia de Leonardo de Vinci.



taller de Ghirlandajo, ilustre artista florentino. Lorenzo de Médicis, el entusiasta protector de las artes, tomó bajo su amparo á Miguel Angel é hízole entrar en la Escuela de Artes fundada por él y su familia en Florencia, y allí estudió con el notable escultor Bertoli; investigó los grandes tesoros artísticos de la antigüedad reunidos por los Médicis en su opulento palacio, al propio tiempo que recogía cuidadosamente en su imaginación cuanto á los sabios y artistas que formaban la corte del gran Médicis, escuchaba. Sin otros estudios, siendo casi un niño (14 ó 16 años de edad), comienza su vida de escultor, esculpiendo en mármol una *cabeza de Fauno*, un bajo relieve que representa una batalla entre *Hércules y Centauros*, y tierras cocidas de grandísimo mérito. La muerte de Lorenzo de Médicis, los sucesos políticos y las predicaciones de Savonarola á que antes nos hemos referido, cambiaron algo el rumbo de la vida del joven artista. Abandonó el palacio de los Médicis, estuvo en Bolonia, donde labró un angel que faltaba en el arca de Santo Domingo, notabilísima obra de Pisano, y volvió á Florencia, justamente cuando Savonarola predicaba sus teorías acerca de arte, que algo influyeron en él. Sin embargo, muy pronto abandonó á Florencia (1496) para ir á Roma, si bien antes esculpió un *San Juan*—no conocido hasta hace poco tiempo y que hoy se conserva en Pisa—y el famoso *Cupido dormido*, el que, colocado, quizá de intento, en un sitio donde se hacian escavaciones, creyéronlo obra maestra de la antigüedad y el divino Rafael calificó después de escultura superior á las de Fidias y Praxiteles. Miguel Angel, cuando hizo el Cupido, no contaba más de veinte años de edad.

Sus obras posteriores en Roma y en Florencia, especialmente el Baco (hoy se conserva en el Museo de esta última ciudad), le proporcionaron tal renombre y fama, que Julio II le llamó á Roma y magnates y príncipes de la Iglesia se disputaron sus trabajos. Para el Papa refe-

rido, hizo el proyecto del famoso mausoleo que quedó sin terminar (1) y que había de ser aislado y compuesto de tres cuerpos, «decorados con bajos relieves de bronce y estátuas de marmol, una de las cuales era el celebérrimo *Moisés*, verdadera maravilla de la escultura cristiana, los *esclavos* que están en el Museo del Louvre, y una hermosísima *Victoria* que se conserva en el Museo Nacional de Florencia» (Bellver, *Disc.* cit. pág. 15). Nuestro grabado núm. 92 representa el famosísimo *Moisés*, (iglesia de San Pedro *ad víncula*).

Otras obras notables de tan grande escultor, son los sepulcros de los Médicis, en Florencia. Exhórnanlos estátuas yacentes del Día, de la Noche, la Aurora y el Crepúsculo, la sedente de Julián, duque de Nemours y la de Lorenzo, duque de Urbino. La última es conocida con el nombre de *il Pensieroso*.—El conjunto de esta hermosa obra de arte, es digna de ponerse en parangón con las admirables pinturas de la Capilla Sixtina.

El grupo en mármol, existente en San Pedro de Roma, y que representa á Jesús muerto en brazos de la Virgen (grabado núm. 93), es también obra de Miguel Angel, notabilísima por la grandiosidad del conjunto, la riqueza de los detalles y ciertas diferencias en el estilo, que hicieron dudar á algunos críticos; de todas maneras esa obra prueba la maravillosa flexibilidad de estilo que poseía el insigne escultor, pintor y arquitecto florentino.

Tal es, en breve síntesis, la obra de Miguel Angel, como escultor. Aun nos queda que estudiarlo como pintor y en ese estudio cabrán dignamente sus teorías acerca del arte, puesto que conceptuaba la pintura como fuen-

(1) Las envidias de los enemigos de Miguel Angel, fueron la causa de que, aun después de la expresa voluntad de Julio II que dispuso en su testamento que se terminara su artística sepultura, no llegaran á cumplirse los deseos del gran protector del artista, por decisión de Pablo III. A este acuerdo definitivo, llamó Condivi en su vida de Miguel Angel (Florencia 1783), «tragedia de la sepultura.»





Fig. 92.—Estatua de Moisés.

te principal, de la cual nacen rios «como la escultura y arquitectura», y arroyos «como los oficios mecánicos» (1).

Quizá, los españoles, fueron los que más y mejor pe-

(1) En la *Hist. de la pint.*, en este mismo tomo, damos cuenta del curiosísimo manuscrito en que se explanan estas teorías.

netraron el espíritu de la creación artística de Miguel Angel, porque como se verá más adelante, el Renacimiento de la escultura en España se presenta con tales caracteres de grandiosa severidad, que nunca llega á producirse aquí la tendencia que se observa en Italia—



Fig. 93.—Pietá, de Miguel Angel.

desde los primeros momentos en que el gran artista impera sobre sus discípulos y contemporáneos,—á las actitudes violentas, á las exageraciones en la expresión y en el modelado, á trastornar el sentimiento filosófico del estilo propio del insigne maestro, que nuestro Rusignol, describiendo la magnífica capilla en que se al-

zan los sepulcros de los Médicis, ha sintetizado exactamente en las siguientes frases:... «y hay que ver el misterio, el gran misterio que inspiran... sobre todo las cabezas de los hombres, que dejó expresamente abocetadas, comprendiendo que lo perdido en precisión lo ganaba de sobra en expresión indecisa, en vaguedad soñadora y en dudosa adivinación del sentimiento...» (*Cartas* cit. carta IX).

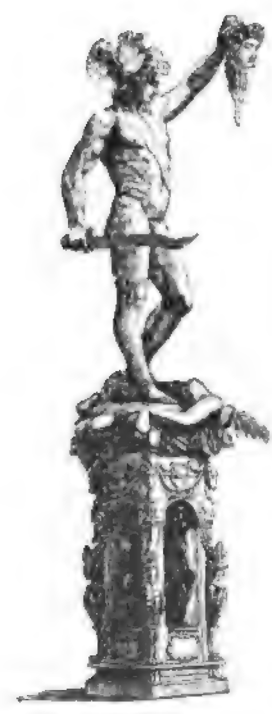


Fig. 94.—Perseo, de Benvenuto Cellini.

Incluye Manjarrés á Benvenuto Cellini entre los artistas italianos que no se dejaron influir por Miguel Angel (*La escult,* pág. 74) y es éste visible error. Cellini (1500-1572) nació en Florencia, y en él hay que distinguir y separar al orfebrista del estatuario. En cuanto al primero nadie le discute el primer puesto en el arte; al escultor, trátasele aun de amenguar su gloria, señalando graves defectos en su famoso *Perseo* de Florencia y en su Crucifijo del Escorial. Su obra maestra es el *Perseo* (grabado núm. 94) y hay que reconocer, que á pesar de la violencia de la posición de la figura es una escultura admirable, que recuerda esa tendencia hacia la exageración de que hemos hablado antes con motivo de la influencia ejercida por Miguel Angel en sus discípulos y contemporáneos.



II

El Renacimiento en Italia, en Alemania y en Francia.

Italia: Desenvolvimiento de los nuevos ideales en toda Italia y rápida decadencia de período tan brillante.—Juan de Bolonia y Baccio Bandinelli. —Alemania: Intransigencias de la Reforma y escaso desarrollo de la Escultura por esta causa.—Sepulcro de San Sebaldo.—Afrancesamiento de los países germanos.—Francia: Influencias flamenca é italiana en el arte francés.—La pretendida escuela de Tours y su jefe Miguel Colombo.—Caracteres de la escultura francesa hasta Bernini.

Italia.—Las predicaciones de Savonarola, sus teorías acerca de la belleza, desarrollaron una manera artística que en pintura se llama *escuela umbriana*, cuyo jefe fué el famoso Vannucci, llamado *el Perugino* (1446-1524), el pintor de los divinos éxtasis, de las Madonas y de las Santas; escuela que causó también alguna influencia en la Escultura, perpetuando en el arte escultórico el misticismo, trasunto de la Edad Media.

En Venecia, donde se estaciona el genio oriental en Arquitectura, créase otra escuela pictórica, célebre por la brillantez del color y la riqueza de la composición, que juntamente con la religiosidad en que se inspira, mantienen la severidad y la sencillez en la Escultura. Merecen consignarse los nombres de los hermanos Bon, cuyas obras recuerdan la estatuaria bizantina, y los Lombardi, algo más modernistas y aficionados al clasicismo.

El propio efecto causan las demás escuelas pictóricas que en Italia se desarrollan como gigantesco esfuerzo de todos, nobles y plebeyos, sabios é ignorantes, y apenas se encuentra una modesta ciudad que no tenga sus escultores y pintores genuinos. En esta época, verdadero período de gestación, las tres grandes figuras del Renacimiento, Leonardo de Vinci, Miguel Angel y Rafael de Urbino, funden en una sola la aspiración artística de toda Italia. Y sin embargo, la decadencia principia aún en vida de esos grandes artistas, pues sus discípulos é imitadores sólo supieron llevar al arte el énfasis, el amaneramiento y el convencionalismo. Además, los triunfos de los pintores casi eclipsan los de la escultura y sus artistas, y son más renombradas las pinturas de la Capilla Sixtina que los sepulcros de los Médicis. por ejemplo.



Fig. 95.—Mercurio (J. Bolonia).

Entre los iniciadores de la decadencia de la escultura italiana, hay que incluir al francés de nacimiento y florentino por adopción, Juan de Bolonia (1524-1608), cuyas obras carecen de expresión y sentimiento, como hace observar Desjardins (*La vie et l'œuvre de Jean de Bologne*, Paris, 1883), de quien, sin embargo, se conservan algunas buenas esculturas, por ejemplo, un *Mercurio* (Museo de Florencia) que reproduce nuestro grabado n.° 95, y *El rapto de las Sabinas*.

Más decadente es aún el estilo de Baccio Bandinelli, contemporáneo de Bolonia, que pretendió eclipsar la gloria de Miguel Angel, llenando de relieves y estátuas de pésimo gusto, de extremada falsedad, de exagerado amaneramiento, el coro de la catedral de Florencia. La crítica moderna ha señalado con gran exactitud la declamadora grandeza de esas obras, precursora de la afectación teatral de Bernini y sus imitadores del siglo XVII.

ALEMANIA.—La intransigencia de la Reforma, la esterilidad artística de su dogma, ahogaron todo progreso del arte escultórico en Alemania, en la época, precisamente, en que el Renacimiento se desarrollaba en Italia y extendia sus ideas artísticas, aceptadas y purificadas por la Iglesia católica. La escultura, pues, se refugia en el seno del catolicismo alemán y pide á los grandes ideales de la religión de Cristo la inspiración de sus creaciones, que continuan revistiendo caracteres del primitivo estilo gótico, aunque se acentúa la tendencia al realismo, como dejamos demostrado en el capítulo *Las esculturas góticas* (págs. 194 á 206).

«Los escultores en piedra y madera, los fundidores y plateros de aquella época (siglos XV y XVI), no creían rebajarse con ser buenos obreros, y como sabían aprovecharse de la habilidad que lleva consigo la práctica del oficio, sabían también elevar este último á la esfera del arte. De este modo trabajaban escultores como Adan Kraff y Jorge Syrlin, que realzaron el estilo germano de escultura de la Edad Media hasta el apogeo de la perfección» (SCHERR, *Germania*, página 287). —Con efecto, Kraff, Syrlin y Pedro Vischer y sus hijos, son los más notables escultores de la época, en Alemania, y acentúan de tal modo la tendencia hácia el realismo de que hemos hablado antes, que el sepulcro de San Sebaldo en la iglesia de Nuremberg, obra de Vischer y de sus hijos (1508-1519), es la más hermosa

creación del arte plástico alemán en aquel tiempo, y en ninguna como en ella se reunen «tan rica, genial y harmónicamente la belleza del sur con la subjetividad del norte».—El sepulcro, costeado con las limosnas de personas piadosas, según consta en la inscripción (1), es de bronce: de estilo gótico la parte arquitectónica, y las estátuas que decoran ésta, de correcto dibujo y delicada factura.

Después de esta época, en que Germania luchó entre sus tradiciones artísticas, los nuevos ideales del arte italiano y las escuelas filosóficas y religiosas que engendró la Reforma, la escultura decayó de un modo visible, aguardando, sumida en esa decadencia, el advenimiento del barroquismo, que en los países germanos tomó marcado carácter francés, por la influencia que en la política de aquellos tiempos ocasionó la decadencia del poderío español y la ingerencia de Luis XIV y de su corte en los asuntos de los países europeos.

En resúmen, que las intransigencias reformistas primero, las luchas filosóficas después y el afrancesamiento más tarde, fueron causa de que en Alemania no llegara á desarrollarse el Renacimiento de la escultura clásica, y que, á no dudar, hubiera sido digno de las tendencias realistas de Kraff y Vischer.

Francia.—Dos influencias, marcan sus huellas, durante los siglos xv y xvi en las artes plásticas francesas: la flamenca, que llevó escultores y pintores al mediodía de Francia, y la italiana, que desde las expediciones, desgraciadas para los franceses, de Carlos VIII, de Luis XII y de Francisco I, operó un cambio de trascendencia en la escultura. Bayet, que discute y trata de aminorar la influencia italiana en el arte francés, declara, sin em-

(1) «Pedro Vischer, ciudadano de Nuremberg, hizo con sus hijos la obra que fue acabada en 1519 y se pagó, con ayuda de gente piadosa, de las limosnas; fué construída en alabanza de Dios omnipotente, y en honor de San Sebaldo, príncipe del cielo».—Así dice la inscripción, según Scherr.

bargo, que la civilización y las artes italianas despertaron en Carlos VIII y su corte una admiración entusiasta. «Trajo consigo artistas, dice, y hállanse á su servicio los arquitectos Fra Giocondo y Bernabei de Cortona, llamado el *Boccador;* el escultor Paganino, que hizo su tumba en Saint-Denís, etc. Lo mismo acontece bajo Luis XII; bajo Francisco I se acrecienta esta invasión en Francia por los italianos; Leonardo de Vinci va allá á morir; Andrea del Sarto y Benvenuto Cellini allí habitan; el Rosso, Primatice y Niccolo dell'Abate decoran Fontainebleau: el Rey les otorga los favores más grandes, quisiera traer á su lado á Rafael, Miguel Angel, Ticiano, y busca sus obras. Aprecia también los antiguos; compra ó se procura vaciados. Príncipes y señores siguen su ejemplo» (Bayet, obra cit. pág. 218).

Pretenden los historiadores franceses, derivar, nada ménos que una escuela, de la tendencia flamenca. Los hermanos Claux Sluter (fines del siglo xiv á los comienzos del xv), llegan á reunir discípulos, con efecto, después de que fueron conocidas sus más famosas obras, los pozos de Moisés y los sepulcros de Felipe *el Animoso* y Juan *sin miedo*, en Dijón; pero estas obras, acusan todavía extraña mezcla de la rigidez de la Edad Media con la afectación del naciente realismo, y nada que signifique especiales caractéres de escuela puede hallarse en ellas.

La escuela de Tours (siglo xv), cuyo jefe, Miguel Colombe (1431—1512) estudió en Dijon las obras de los flamencos Claux, no merece tampoco el nombre de tal escuela. Las figuras son todavía rudas y fuertes, como las que se ven en las antiguas portadas de los templos, pero no tienen la grandiosidad de ellas.

El taller de Miguel Colombe estuvo muy concurrido de italianos, y este hecho, que es incuestionable, prueba mejor que otro alguno la influencia italiana, porque no se concibe que los contemporáneos de Miguel Angel

y Benvenuto Cellini, fueran á estudiar al taller de un escultor de mediano mérito; pero en esto de creer que lo propio es lo mejor de cuanto se conoce, nadie aventaja á nuestros vecinos, y este sistema, les lleva á sostener que el escultor Juan Goujon, el compañero y amigo del arquitecto Lescot (siglo XVI), se reveló como escultor original y continuador de la pretendida escuela francesa, y que las obras suyas que decoran el Louvre, elegantes y esbeltas en las formas, pero afectadas, están lejos de la influencia italiana (1).—Goujon, German Pilon, Richier, Trupín, Le-Pot y los discípulos de Benvenuto Cellini, Juan de Bolonia y otros artistas italianos, sostuvieron la escultura francesa durante el siglo XVI; mas como los escultores y pintores italianos que llevaron el Renacimiento á Francia, pertenecían ya á la decadencia,—iniciada, como se ha dicho, en vida de Miguel Angel y Rafael,—esa escultura, aunque de bellas proporciones y fina factura, es decadente y amanerada; prólogo de las exageraciones de Bernini, que en Francia hizo muchos prosélitos, aunque resultan algo sustraídos á tan maléfica influencia los escultores del Louvre (sala de los Auguier, por ejemplo), de Versalles y demás antiguos sitios reales de Francia.

Puget (1622-1694), sin embargo de ser el más conocido y famoso de esos maestros, es un declamador, entusiasta de Bernini. Y de que no exageramos, es eficaz prueba la sala Puget del museo del Louvre, y las enfáticas, aunque bien dibujadas y esculpidas, estátuas que atesora.

---

(1) Nuestro inolvidable Manjarrés dice: «En Francia, el estilo italiano penetró con las ideas del italiano Benvenuto Cellini, siendo Juan Goujon el primer maestro de la escuela de Fontainebleau, que aquél inauguró.....» (*Hist. La esc.* pág. 75).



III

Los escultores españoles.

Orígenes de la Escultura española.—Carácter propio —Influenoias flamenca é italiana.—Influencia oriental.—Tendencias hacia el Renacimiento, acogidas por la Iglesia.—Carácter de la Escultura en cada región de España.—Los escultores del siglo XVI y sus obras.—Torrigiano y su influencia en la Escultura andaluza.—Berruguete.—Vigarny y la Escultura plateresca.—Gaspar Becerra y su *simetría.—La Escultura andaluza.*—Sus orígenes é influencias.—Juan Martínez Montañéz.—Alonso Cano, sus obras y su estilo.—Sus discípulos y la escuela granadina.—Caractéres de la Estatuaria religiosa española.—Resúmen.

Ya al tratar de la Estatuaria gótico-española, hemos hecho notar el misterioso desarrollo de un movimiento precursor de las nuevas teorías artisticas que se elaboraban en Italia y que habían de invadir bien pronto los paises civilizados.

No todos los críticos é historiadores aprecian de igual manera esta extraña tendencia del arte español; créenla algunos producto exclusivo de la íntima unión en que se enlazaron los imitadores de los artistas flamencos, que vinieron á la península ibérica el siglo XV con motivo de haber recorrido Portugal, Galicia, Andalucía y Castilla en 1428, el joven y notable pintor Juan Van-Eyck, acompañando al señor de Roubaix, embajador de Felipe el Bueno, duque de Borgoña, para pedir á Juan I

de Portugal la mano de su hija Isabel (Gachard, *Colec. de docum. inéd.* t. III, pág. 63; itinerario y detalles referentes á este curioso viaje), y los que admitieron la influencia que en Castilla y Andalucía habían ejercido los pintores florentinos Gherardo Starnina (1383) y Dello (murió en España en 1421), colmados de honores y riquezas por D. Juan I y D. Juan II de Castilla; y otros opinan, sin desconocer, naturalmente esos orígenes, que las artes plásticas españolas están influídas en su inspiración por algo que no pudo copiarse de las escuelas flamencas é italianas; por algo, ingénito ya, en el espíritu de nuestra raza, y que el ilustrado conde de Morphy ha calificado exactamente en el siguiente párrafo, al señalar la influencia oriental en ciertas obras pictóricas: «Y si no puede decirse que proceda directamente de inspiración semítica (1), tal vez no sería aventurado reconocer la tendencia del catolicismo hispano-oriental, con cierto sabor italiano, al que da gran realce y vida propia la influencia del hermoso cielo de Andalucía.» (*Disc.* leído en la *apert. de la sec. de bell. art. del Aten. de Madrid*, 1886, pág. 21).

Lefort, el historiador de nuestra pintura (2) opina de un modo parecido, pues si no ha estudiado lo bastante á España, para decir lo propio que Morphy, que tanto y tan bien conoce á su patria, dice sin embargo, que el arte se libertó en el siglo XVI «de las timideces góticas», y que á través de las imitaciones «italianizantes», vése en él desde muy temprano «algo de particular á su raza y á su tierra» (*Hist. de la pint. esp.* pág. 3); y algo pudieran demostrarnos en este asunto las pinturas famo-

(1) Refiérese á las Vírgenes de Murillo y especialmente á la Concepción, comparándolas con las Vírgenes de las escuelas del Norte de Europa.

(2) Los estudios de Pablo Lefort, publicados desde 1875 en la *Gazette des Beaux-Arts* de París, y que hoy forman un interesante tomo de la *Bibliot. de l'enseignement des beaux-arts*, han ilustrado mucho la opinión en Francia, respecto del arte y los artistas españoles.

sas del alcázar de la Alhambra (Véase el tratado *La Pintura*, en este mismo tomo), obra de artistas españoles, educados por los bizantinos é italianos que recorrieron España durante los siglos XIV y XV y aun se establecieron en Granada «en el arrabal de *Bib-amadda* (*Puerta del Coso, do hacen juegos,* segun Pedro de Alcalá) una de las de la famosa Bibarrambla...» (EGUILAZ, *Est. sobre las pint. de la Alhambra; Ilustración cat.* tomo V, páginas 179 y 182) y que por igual enseñarían sus procedimientos artísticos á cristianos, judíos y moros, cuando una cédula real de Doña Isabel I, fechada en Medina del Campo en 21 de Diciembre de 1480, documento en que se nombra *pintor mayor* de la reina al toledano Francisco Chacón, y se le encarga que defienda, que «ningund judio nin moro non sea osado de pyntar la fygura de nuestro salvador e redentor Jhesu Christo, nin de la gloriosa santa maria su madre, nin de otro santo ninguno que toque á nuestra santa fée católica...» etc. (*Colec. de docum. inéd. para la Hist. de Esp.*, tomo LV), demuestra de un modo evidente y cierto que los moros y judíos pintaban hasta imágenes sagradas del Cristianismo.

Todo esto, y algunos más datos que podemos aducir, y que someramente exponemos al historiar *La pintura*, demuestra, teniendo presente que la evolución artística se produjo en Castilla y Andalucía, la existencia de ese *algo* particular á nuestra raza observado por Lefort en el espíritu característico del arte español; de esa tendencia hispano-oriental que señala Morphy, y que muy bien pudo ser producto, no ya de la discutida influencia de la cultura muslímica (1), sino de las civilizaciones

---

(1) Ya hemos expuesto nuestra opinión en este asunto, objeto de apasionadísimas contiendas, y recordamos aquí, para que puedan consultarse como ilustración de todo ello, aunque el criterio imparcial no ha de quedar satisfecho, el *Disc. de recep. en la Acad. Esp.*, de Fernández y Gonzalez; la *Contestación* á aquel, de Commelerán; los trabajos de Simonet y Eguilaz acerca de este asunto, y especialmente el estudio *Influencia del elem.*



orientales, ocasionadas entre otros motivos, por las expediciones de los normandos á Andalucía (tomo I de esta obra, págs. 278-286) por lo que respecta desde la Edad Media en adelante,—que las sufridas por las poblaciones primitivas de nuestra península, están bien demostradas en los citados y notables estudios del sabio Fernández y Gonzalez, por ejemplo,—y los viajes pacíficos posteriores, de bizantinos, asirios, persas, indos, etc., á las galantes cortes muslímico-españolas, lo cual hoy también es cosa muy probada y sabida.

No es extraño que la escultura gótico-española, que había producido en 1198 «una de las glorias más grandes del arte cristiano», según el sabio arqueólogo inglés M. Street, el pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago, obra del *maestro Mateo (magistrum Matevm*—, así está consignado en la inscripción contemporánea de tan hermosa construcción), á quien el rey D. Fernando II otorgó por privilegio de 1168, fecha en Santiago (VIII Kalendas martii) dos marcos por semana, como donativo para siempre, por los buenos servicios prestados á la iglesia y en atención á la utilidad que reportaría el estudio de aquella obra, que aun no se había terminado, á cuantos la viesen (1); no es extraño, repetimos, que mantuviera en las diferentes regiones de España la gravedad y la sencillez que la caracteriza, especialmente en la época que sirve de enlace á la Edad Media con el Renacimiento.

Indig. en la cult. de los moros de Granada. del sabio Simonet, no tan imparcial, seguramente, como su hermosa y notabilísima *Descripción del reino de Granada*. En todos esos estudios hállase copiosísimo caudal bibliográfico, y tan nuevas y peregrinas opiniones como la del coronel Saucery, que califica de *ridículo plantío de columnas* la mezquita de Córdoba.

(1) El privilegio puede leerse en el interesante libro de Llaguno y Cean Bermúdez *Noticias de los arquit. y arquit. de España*, t. I, pág. 252.—Una reproducción del famoso pórtico de la Gloria, hecha en vaciado de yeso, guárdase con gran estima en el Museo de South Kensington de Londres.

Sevilla, como centro de Andalucía—donde más acentuadamente se produjo la tendencia hácia las nuevas ideas artísticas,—recibió en el siglo xv gran contingente de artistas españoles y extranjeros atraídos por la grandiosa fábrica de su catedral, y esta unión de escuelas y sistemas diferentes, este gérmen de desarrollo artístico hay que tenerlo muy en cuenta, para explicarse de un modo satisfactorio el hecho incontestable de que nuestra escultura religiosa, desde el maestro Mateo, el artista insigne del pórtico de Santiago, á las obras de Gil de Siloe, enlace de las escuelas góticas con las del Renacimiento (1); desde Gil de Siloe hasta Alonso Cano y sus discípulos, últimos y potentes resplandores de la Escultura andaluza, llene una época de la Historia del arte, que nuestros escultores sean más renombrados en Italia y en Flandes que en nuestra misma patria; y si Italia no hubiera llenado el mundo con la fama de su civilización, de sus artes y de sus letras, consiguiendo que Europa entera se declarara su discípula é imitadora, España habría influído aún más que en la política y las armas, en el desarrollo científico, literario y artístico del mundo conocido.

La Iglesia acogió cariñosamente la moderna escultura, y los Reyes y los nobles, imitando el ejemplo de los Papas, los Príncipes y los poderosos de Italia, aficionáronse á coleccionar obras de arte y á decorar con pinturas y estátuas sus palacios.

A la Iglesia, especialmente, se debe el poderoso y grande estímulo que se dió á la Escultura en nuestro país. Cada catedral, cada monasterio, y aún las modestas iglesias de las aldeas, han guardado hasta el primer tercio de nuestro siglo los hermosos productos de la

(1) Sus obras más notables son quizá los sepulcros de la Cartuja de Miraflores, acerca de las cuales el inglés Waring's escribió una Monografía, titulada *Architectural, Scultural and pinturesque Studies in Burgos, and its neighbourhood.*—Londres, 1852.



protección dispensada por las comunidades religiosas á los arquitectos, pintores y escultores, durante los siglos XVI y XVII, en que se mantuvo siempre noble emulación entre aquéllas para dotar sus conventos de innumerables joyas artísticas, que por cierto no han sabido conservarse después, y hoy, en muy buena parte, enriquecen los museos y las colecciones extranjeras.

La Exposición histórico-europea de 1892, en Madrid, reveló á los incrédulos, á los que no dan el valor que realmente tienen, á las artes patrias, lo que fué nuestra Escultura religiosa, evidenciándose entonces las distintas tendencias del arte español, pues en tanto que la Escultura conservó en Aragón y Cataluña, en Galicia y en Castilla algo de su carácter primario románico y gótico, en Andalucía tomó distinto rumbo, dando origen á la verdadera escuela española. Compruébase esto estudiando las esculturas de las antiguas iglesias de aquellas regiones, y viendo como en Sevilla, donde ya se ha dicho que concurrieron artistas de todos los países en el siglo XV, puede admirarse la escultura genuinamente gótica; la alemana á lo Alberto Durero—en las estátuas de barro cocido que adornan las fachadas de varias iglesias;—la precursora del Renacimiento, en tan hermosos ejemplares como la estátua de D. Pedro I (página 205 de este tomo); la influída por Miguel Angel en Berruguete y sus imitadores y discípulos, y la de Montañéz y sus discípulos Alonso Cano y Roldán.

El director del Museo de Francfort, Passavant, que en 1852 visitó nuestra patria, escribió un interesante libro titulado *El arte cristiano en España*, que el distinguido profesor de Sevilla Boutelóu tradujo y publicó en 1877. En ese libro, aparte de que se atribuya en él demasiada importancia é influencia al arte y á los artistas germanos, preséntase un discretísimo conjunto del desarrollo y caractéres propios de nuestras manifestaciones artísticas, muy digno de estudio y de que al his-

toriarse alguna vez la Escultura cristiano-española se tengan en cuenta sus noticias y observaciones, juntamente con las notas del ilustrado traductor, y varias monografías que acerca de Escultura española escribieron y publicaron en el *Museo español de antigüedades* Rada, Tubino, Rosell, Boutelóu y otros notables escritores y críticos de nuestra España.

«De los siglos XV y XVI—dice Passavant—posee España tal cúmulo de excelentes escultores de todas clases en alabastro, mármol, piedra y madera, que su misma riqueza pone al investigador en perplejidad para elegir oportunamente, de modo que pueda ofrecerse una vista general, en la que no se omita nada que sea de importancia dentro de los límites á que tenemos que circunscribirnos aquí» (*El arte cristiano en España*, pág. 120).—Passavant menciona á Enrique Egas, de Bruselas, cuyo estilo de ornamentación gótico-renacimiento influyó bastante en la escultura ornamental española, como puede observarse en gran número de retablos y mausoleos de aquella época; á Micer Doménico Alexandro, florentino, autor del magnífico sepulcro del Príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos, obra de arte que se conserva en el convento de Sto. Tomás de Avila, y en cuya ornamentación trabajaron Bartolomé Ordóñez—excelente en los bajos relieves, según Francisco de Holanda al tratar de los escultores—el que después, en Carrara, habia de esculpir el magnífico sepulcro de los Reyes Católicos, existente en Granada (1)—y los genoveses Tomás

---

(1) Este sepulcro ha sido reputado como obra de diferentes escultores Passavant dice que lo labró Peralta, en Génova. mas no cita documento ni autoridad en que apoyar su opinión. Después de muchas discusiones, Madrazo probó, con excelentes documentos, que hizo ese sepulcro en Carrara Bartolome Ordóñez: ahora se pretende demostrar que el sepulcro es obra del escultor toscano Doménico Fancello ó Micer Doménico Alejandro, ya nombrado (Véase, acerca de este asunto. la monografía del autor de este libro *La real capilla de Granada*, págs. 19 y siguientes.—Granada, 1892).



Torné y Adan Vuibaldo, y del sepulcro del cardenal Jiménez de Cisneros, en Loeches (1); á Miguel de Florencia; al autor del sepulcro, en Sevilla, de D.ª Catalina de Rivera «*opus Pace Gazin faciebat in janua* (Génova), según dice la inscripción; á Antonio Aprile de Charona, que esculpió el sepulcro, muy semejante al anterior, del Adelantado de Andalucía D. Pedro Henríquez (2); á Torrigiano, y á Leoni, León, Pompeio y Miguel, de Arezzo.

No señala Passavant la influencia, en España, del florentino discípulo y émulo de Miguel Angel, Pedro Torrigiano (1472-1522), que residió muchos años en Granada y Sevilla, en donde hay obras suyas, entre ellas la *Virgen con el Niño Jesús en los brazos* y su *S. Jerónimo* (3) *en oración* (Museo provincial de Sevilla); mas es lo cierto, que aunque no sea de tan ilustre artista la hermosa medalla representando la Caridad (Catedral de Granada) como hoy se opina, y sí de su contemporáneo el granadino Juan de Maeda, arquitecto y escultor, discípulo del famoso Diego de Siloe, tan preciada obra es de marcado estilo italiano, original ó influído. Lo mismo puede decirse del hermoso grupo *El entierro de Cristo*, que representa nuestro grabado n.º 96; y que algunos clasifican como obra de Torrigiano y otros de Becerra (4).

A Alonso Berruguete, pintor y escultor de Carlos V (1480-1561), que estudió en Italia y compitió allá con Leonardo de Vinci, viniendo á España en 1520, considé-

---

(1) Según Madrazo, este sepulcro del cardenal Cisneros es obra también de Ordóñez (*El sepulcro de los Reyes Católicos.—Museo esp. de antigüedades*, t. I).

(2) Estos sepulcros hállanse actualmente en la iglesia de la Universidad de Sevilla, donde se conservan otros muy dignos de estudio, anteriores y posteriores á los de que se trata.

(3) Esta estátua, algo mayor que el natural, es de barro cocido. Causa admiración la expresión del rostro y la corrección y severidad del conjunto.

(4) Consérvase en la monumental iglesia de S. Jerónimo, en Granada. Cean Bermúdez lo atribuyó á Becerra, pero parece ser más antiguo y quizá obra de Torrigiano, aunque ningún documento lo justifica.

ralo el insigne Jovellanos como «primer restaurador» de las artes de nuestra patria. «A él se debe—dice—el conocimiento de la simetría del cuerpo humano (1) primer fundamento de la belleza y principio capital del arte del dibujo. Gaúrico, Borgoña y Durero habían establecido en este punto diferentes sistemas. El primero daba á la



Fig. 96.—Entierro de Cristo; de fotografía.—Colec. del Centro art. de Granada

figura del hombre la proporción de nueve rostros, el segundo la de nueve y un tercio y el tercero la de diez. Cada uno de estos sistemas tenía sus partidarios en España. Berruguete establece una nueva simetría por la observación del antiguo, la autoriza con sus obras y atrae á su opinión todos los artistas» (2).—(*Elogio de las Bellas artes*, disc. pronun. en la Acad. de S. Fern. el 14 de julio de 1781, pág. 49).

(1) Esta simetría, según Palomino, era *de diez rostros y un tercio*, y parece que con ella se conformó Juan de Arfe. *Museo Pict.*, lib. 4. cap. 5, § 1. (Nota de Jovellanos.)

(2) Arfe y Villafañe, *Variæ comensuræ*., lib. 2. tít. I. cap. I.—Palomino, art. *Alonso Berruguete* (Nota de Jovellanos.)

En realidad, comparando sus obras, especialmente el grandioso sepulcro del cardenal Tavera, en el hospital de Toledo, con las de sus contemporáneos y discípulos, queda bien probada la opinión del ilustre Jovellanos. Ese sepulcro, comenzado por Berruguete, en 1559, quedó sin concluir, aunque parece que tan sólo son de distinta mano las estátuas de las virtudes (1). Todo es valentía, virilidad y vigor en esas esculturas que, como hace observar Ponz en su *Viaje de España*, «desmienten ciertamente que las pudiese hacer un viejo cansado ya de trabajar.. » (t. I).

A Felipe de Vigarny ó de Borgoña, atribúyese el magnífico retablo de la Real Capilla de Granada, hermoso museo de estátuas, relieves y adornos de estilo italiano. Nuestro grabado n.° 97 reproduce dos de los excelentes relieves del retablo, que representan la entrega de las llaves de Granada á los Reyes Católicos. Todo el retablo está pintado y *estofado*, caractéres que distinguen la estatuaria religiosa de España (2). En la Catedral de Toledo hay también hermosas obras de este maestro, que murió en dicha ciudad en 1543, y que representa una tendencia artística que ha de reaparecer decadente más tarde, la de la *escultura plateresca*. Villalpando pertenece también á esta tendencia; véanse sus trabajos en la referida catedral de Toledo.

---

(1) Según los asientos de los libros del Hospital, ayudó á terminar la obra al insigne artista su hijo Alonso Berruguete y Pereda, á quien se acabó de pagar el trabajo en 13 de Septiembre de 1562 (Parro, *Toledo en la mano*, t. II, pag. 377).

(2) *Estofar*.—Pintar sobre el oro bruñido.—Raer con la punta del instrumento que los doradores llaman *grafio*, el colorido dado sobre el dorado de la madera, formando flores, rayas, etc. (Barcia, *Dicc.* art. *Estofar*) para imitar el tejido de labores llamado *estofa*.—Passavant, supone erróneamente que este procedimiento del *estofado* se ha perdido enteramente en España. En Granada, no sólo los escultores en madera, sino los figuristas en barro practican habilmente el procedimiento. (Véase *Las artes suntuarias*, tomo III de esta obra).





Fig. 97.—Relieves de la R. Capilla; de fotografía.
Colec. del Centro art. de Granada.

Uno de los imitadores de Berruguete fué el gallego Gregorio Hernández (1566-1622), cuyas más notables obras guárdanse en el Museo provincial de Valladolid.» En lo que se distingue Hernández de todos los tallistas españoles—dice Passavant—es en la profundidad y grande arte de la expresión y en el hermoso y puro dibujo de los desnudos.» (Obra cit. pág. 138).

Discípulo ó imitador de Berruguete durante la estancia de este egregio artista en Granada, fué Gaspar Becerra, natural de Baeza (1520-1570), desde donde fué á Granada, á estudiar las nuevas teorías del maestro, pero sintiendo la noble emulación del genio partió á Italia, donde aprendió cerca de Miguel Angel. Dejó allí dos estátuas anatómicas, que han servido muchos años de modelo en los estudios y además muchas otras obras, y volvió á España á disputar á Berruguete su prestigio y su autoridad (1). «La simetría—dice Jovellanos—era aún más exacta que la de..(aquel), sus figuras más llenas, sus formas más redondas y elegantes. Los artistas desamparan las banderas de Berruguete: se declaran por las proporciones y el estilo de Becerra; y las artes españolas reciben nuevo explendor con sus enseñanzas, con sus obras, y con las de Barroso y los Perolas sus discipulos.» (Disc. cit., pág. 50).—En una interesante nota dice Jovellanos, refiriéndose á Arfe y á Palomino, que «la *simetría* de Becerra era de diez rostros y medio».

Y aquí corresponde su lugar, por cierto preeminentísimo, á la Escultura andaluza, que según ha dicho Tubino, «en Granada como en Sevilla, en Jaen como en Córdoba es una, porque es humana... Grecia, que no tiene rival en la forma, no llegó á dónde llegara Andalucía en la idea; las *Purísimas* de Murillo, la *Virgen* de Alonso Cano, los *Cristos* de Montañéz y de Roldán, aso-

(1) En la interesante monografía de Rosell, *Retablo de Gaspar Becerra en las Descalzas Reales de Madrid*. pueden hallarse datos acerca del grande artista (*Mus. esp. de antig.*, t. V).

ciando lo místico á lo patético, lo humano á lo suprasensible, dechados son de un arte que retrata su época y la gente donde se produce; son líneas, en verdad, sorprendentes por su acento y su pureza» *(Crucifijo de Roldán en S. Isidro del Campo* (Sevilla), *Mus. esp. de antig.*, t. VIII).

A los datos que hemos señalado ya, como antecedentes y orígenes de la Escultura andaluza, hay que agregar el influjo causado por el flamenco *Pedro de Kempeneer*, á quien los españoles conocen con el nombre de Pedro de Campaña, á causa de que él mismo latinizaba su apellido firmándose *Peterus Kampania* y *Petrus Campaniensis* (1503-1580), y Luis de Vargas (1502-1567) llamado «el Jacob de la Pintura, porque la buscó apasionado en Italia», como dice Palomino en su libro primoroso, y Pablo de Céspedes (1538-1608), sabio arqueólogo, escultor, poeta, pintor y arquitecto.

No hay que olvidar á los excelentes maestros Riaño, Gainza, Guillén de Toledo y Alonso de Sánchez, este último, uno de los más felices intérpretes de los ideales de Miguel Angel, en Sevilla; á Siloe y Maeda, á Orca y Leval, á Cubillana, Ocampo y Nicolás de Corte, los autores de los magníficos relieves del palacio de Carlos V en Granada, que no influyen poco en el interesante desarrollo de la Escultura andaluza.

Justamente, cuando Bernini (1598-1680) propagaba por Italia y Francia el estilo *barroco*, y en España, el nerlandés Juan de Juni, que murió en 1614, y á quién Passavant llama el *Bernini español*, echaban los cimientos de la decadencia artística (1), Martinez Montañéz, (1596?-1649) se conquistaba un envidiable puesto entre los buenos escultores y educaba en sus talleres tan grandes artistas como Alonso Cano y Pedro Roldan.

(1) El museo provincial de Valladolid guarda una numerosa colección de esculturas de Juni, que prueban cumplidamente la anterior opinión.



Juan Martínez Montañéz nació en Sevilla (1); fué discípulo de Pablo de Rojas á quién eclipsó en breve y, como dice Boutelóu en sus notas á Passavant, «representa en la Escultura sevillana, lo que Murillo en la pintura, y en muchas ocasiones hay superioridad en



Fig. 98.—Cristo de Montañéz; de fotografía: Col. del Centro art. de Granada.

aquel, en cuanto á la belleza de forma y elevación de los caracteres...» (Nota á la pág. 141.)—En el Museo y en la Catedral de Sevilla, y en la iglesia del ex-monasterio

(1) Tubino, en su monografía *Crucif. de Roldan* ya citada, dice que Martínez Montañéz fué granadino. No hemos podido comprobar la noticia.

de S. Isidro del Campo, cerca de Santiponce puedan estudiarse las obras, de un naturalismo poderoso, del notabilísimo artista, entre las que sobresalen su famosísimo *Cristo en la Cruz* y la *Concepción* (Catedral,) que bastan por sí solas para enaltecer su memoria. Nuestro grabado núm. 98, representa un notable *Cristo* del gran maestro, que se conserva en la sacristía de la Catedral de Granada.

Recientemente se han hallado en Sevilla dos obras de Martínez Montañéz; una *Concepción*, de unos 50 centímetros de alto, y un *Señor de la Cruz*, de más de tamaño natural.

Pedro Roldan (1624-1700) nació en Sevilla y fué el último de los buenos escultores sevillanos, aunque ya se adivina en él la decadencia.

En cambio, el gran Alonso Cano (1601-1667) superó á su maestro y dejó pocos, aunque buenos discípulos en Granada.—«Fué Alonso Cano—dice Tubino—del mármol donde se tallan los colosos. Griego en el sentir lo bello plástico, columbra, no obstante, el ideal cristiano;... es el pagano que ha penetrado en la iniciación de las Catacumbas cristianas donde se regenera;... es el arte andaluz hecho hombre...» (*Monografía* citada, págs., 210 y siguientes, de especial interés para la historia del arte español).—La trágica historia del insigne artista (1), perseguido por la Inquisición y amparado por Felipe IV y el gran Velázquez, que había sido condiscípulo de aquel en el taller del ilustre Pacheco, han oscurecido algún

(1) El estudio biográfico más completo de datos auténticos, es el escrito por nuestro ilustrado amigo D. Manuel Gómez Moreno (*Bol. del Centro artist.* de Granada, núms. 14 y siguientes). En ese estudio, constan sus persecuciones desde 1644, en que fué asesinada su mujer. culpándose á Cano de este crimen, por el cual recibió tormento de la Inquisición: sus desavenencias en la Catedral de Granada, de donde era racionero, por no ordenarse de presbítero, y su muerte, en extremada pobreza, hasta el punto de que el Cabildo, le entregó durante la enfermedad varias sumas para invertirlas en bizcochos, gallinas ó lo que mejor conviniera. (*Actas capit.* de la Catedral).



tiempo su hermosísimo nombre, que hoy brilla explendente en todas partes á pesar de que sus obras son rarísimas en el extranjero, hasta el punto de no poseer



Fig. 99.—Concepción, de Cano; de fotografía—Col. del Centro art. de Granada.

ninguna el gran museo del Louvre. Nuestros grabados núm. 99 y 100 demuestran mejor que las palabras el mérito del artista (1).

En la Catedral y en varias iglesias de Granada, en

(2) Representan la cabeza de una admirable *Concepción* y una *Virgen del Rosario* verdaderamente primorosa.

Toledo, para donde hizo el admirable *S. Francisco* que reproduce nuestro grabado núm. 101; en Sevilla, Lebrija, Jerez, Madrid, Murcia, etc., pueden estudiarse las obras de Cano, que la crítica contemporánea admira y venera



Fig. 100.—Virgen del Rosario; de fotografía.—Col. del Centro art. de Granada.

como se merecen. Lefort, dice del insigne artista: «Naturalista delicado y cuidadoso en su estatuaria, impregnada de un sentimiento religioso muy elevado siempre, elegante y gracioso en sus representaciones de la Virgen y de los Santos, pero más viril de expresión en sus Cristos, y sobre todo en sus figuras de ascetas y de santos,

Cano, en su pintura, es fértil en trozos distinguidos, de un dibujo correcto muy estudiado, pero de ménos expre-



Fig. 101.—San Francisco.—Toledo.

sión y vigor que en sus hermosos bajo-relieves...» (Obra cit. págs. 205-206.)

Cano y sus discípulos los hermanos Garcia (que fueron canónigos en Granada), los hermano Mora, D. Pedro de Mena y Medrano, Risueño y algún otro, constituyeron escuela en Granada, la cual siguieron, apesar del gusto imperante en Europa, hasta últimos del pasado siglo,



Fig. 102.—Dolorosa.

artistas tan recomendables como Ruiz del Peral (1700?-1773.)—Júzguese del influjo del maestro sobre sus discípulos por los grabados núm. 102, y 103 que representan una bellísima *Dolorosa*, quizá la mejor obra de José de Mora (iglesia de Sta. Ana) y un S. Pedro Alcántara, de Mena (iglesia del Angel Custodio).

La Estatuaria religiosa española, caracterízase por la sublime expresión de los rostros, la naturalidad de las actitudes, la dulzura y el reposo de las líneas y el artís-



Fig. 103.—San Pedro de Alcántara; de fotografía.—Col. del Centro art. de Granada.

tico y sencillo plegado de los paños.—Dábase tanta importancia á las imágenes (1), que Pacheco en su *Arte*

(1) Los Padres del Concilio VII general (Niceno II-781), dijeron: «Que las imágenes sagradas, para los rudos que no saben leer los Libros sagrados. eran lo mismo que son los libros para los doctos y eruditos» (2. *Action.* 8). Esta máxima, se repite en casi todos los Concilios incluso el de Trento. en terminos parecidos é imponiendo penas.

de la Pintura, dice, que el fin principal de aquellas «sería persuadir los hombres á la piedad y llevarlos á Dios»; de modo, que no es extraño, en la buena época de la Escultura y la Pintura españolas, ver á los grandes maestros orando y meditando con gran devoción antes de pintar y esculpir una imágen. Además, casi estaba prohibida otra clase de imágenes que las religiosas, puesto que la Inquisición expidió un decreto en el siglo XVII amenazando con excomunión, multa de 1500 ducados y un año de destierro al que pintara ó esculpiera, poseyera ó pusiera á la venta alguna imágen indecorosa y nombró censores con tal objeto. Pacheco, por ejemplo, desempeñó este cargo en Sevilla y Palomino en Madrid; mas como quiera que muy poco ó nada se conseguía para contrarestar la decadencia del arte, el famoso P. Ayala publicó el interesante libro de que hemos hecho mérito varias veces, titulado *El pintor cristiano y erudito*, obra, que á pesar de su estilo algo enfático é hinchado, debe de figurar en la biblioteca de todo artista ó arqueólogo aficionado al estudio, porque sus severas críticas, sus consejos, sus noticias históricas, son de especial utilidad é interés para el arte y los artistas.

En resúmen: la estatuaria española, especialmente la religiosa, se libró de las deformidades y rudezas góticas á fines del siglo XV; influyóse hasta mediados del XVI por la Escultura italiana y el arte flamenco, y á fines del mismo siglo y en el siguiente, cuando Bernini bastardeaba el arte italiano en Italia y en Francia, produjo la Escultura andaluza cuyas obras sobresalen por modo extraordinario, pues las únicas que podrían comparársele, las de la época del Paganismo, representan el artístico culto de la forma y no la belleza ideal del Arte cristiano.



IV

Decadencia.—Barroquismo.

Bernini, su estilo y su influencia.—Los escultores franceses.—Los escultores italianos.—Cánova.—El estudio de la antigüedad.—La escultura española.—Zarcillo.

Desde Bernini (1598-1680), hasta el convencional renacimiento de las artes clásicas á últimos del pasado siglo, apenas registra la historia de la escultura otros nombres ilustres que los de artistas sevillanos y granadinos; y como no hemos de reproducir el cuadro descrito en el tomo I (ARQUIT..—*Decadencia-Barroquismo*, págs. 440-448) al reseñar tan desdichada época del arte, nos reducimos á ofrecer á los lectores el dibujo de una escultura de Bernini, grabado núm. 104;—á hacer mérito de las contorsiones de los trajes flotantes, de la rarísima expresión de los rostros, que no se sabe si pecan de malicia y voluptuosidad ó si se acercan á la pedantería más consumada sin asomos de elegancia ni finura, cualidades todas que caracterizan esa Escultura.

Y apesar de todo, aun decayó más el arte; por que de esas perversiones del gusto á la rudeza más brutal, las contorsiones de las figuras se convirtieron en bestiales posturas, imposibles de observar con calma. Figurones



con caras de fieras, de aspecto ridículo y cuerpos de ignorados séres, sostienen fuentes, pilares, fachadas y



Fig. 104.—Dafne.

muebles; una flora imposible presta también su concurso á la Escultura, y el mal ejemplo cunde, y los malos modelos lo invaden todo.

Sin embargo, Francia, cuyos reyes, en el pasado siglo, conservaron el culto al fausto y al lujo de su antecesor



Fig. 105.—Busto de Mirabeau.

Luis XIV, tuvo varios escultores, que á vueltas de su pedantería hicieron algo digno de estima y aun de la pomposa tendencia realista, con cuya representación se ador-

naron Pigalle (1714-1785) y Houdón (1741-1828,)—de cuyo estilo puede juzgarse por el interesante busto de Mirabeau que reproduce nuestro grabado núm. 105—y sus maestros Coustou y Lemoyne.

Después, David, y la revolución francesa, hacen volver el gusto artístico hácia Grecia y Roma, y artes bellas y artes suntuarias toman el carácter de las clásicas, aunque extraviadas de un modo sensible. Los artistas más notables de ese período son Lessueur, Ramey, Martin y otros y de la misma escuela en la Restauración y el primer imperio, Castellier, Chaudet, Clodion, Lecomte, Roland, etc.

En Italia, después de Bernini á quien todos sus contemporáneos tomaron por modelo, continuó la decadencia durante el siglo XVIII, hasta que el veneciano Cánova (1757-1822), el imitador de la belleza clásica, y sus discípulos Fabris, Tadolini, Finelli, los Ferrari, Bartolini y Marchessi, propagan con sus obras la admiración hacia el arte antiguo. Del estilo de Cánova, se podrá formar idea por el grupo que reproduce nuestro grabado número 106, que representa á *Teseo vencedor*; obra en que se nota á primera vista cierto amaneramiento, que es la cualidad más censurable de este estilo, por lo demás expléndido y hermoso.

El estudio de la antigüedad, iniciado por el sabio arqueólogo Winckelmann, y en otras investigaciones y elogios de civilización clásica, son el origen del arte nuevo en los paises del Norte, que ofrece sus primeros y hermosos frutos en nuestro siglo, como diremos más adelante.

En España, desde la época de Felipe IV que envió á Italia á Velázquez á estudiar el arte antiguo y el contemporáneo, y que trajo modelos á nuestra patria para hacer buenas reproducciones del «Lacoonte, el Hércules de Glycon, la Cleopatra, el Antinoo, el Mercurio, el Apolo, la Niobe, el Gladiator» que se colocaron en el Palacio

Real de Madrid (JOVELLANOS, *Dic.* citad. págs. 77-80,) habíase desarrollado alguna afición por el arte clásico, pero la poca protección que hasta la época de Felipe V y Carlos III tuvo, y otros incidentes y motivos que hemos señalado en el capítulo anterior, fueron causa de que no adelantaran ni prosperaran grandemente sus teorías en

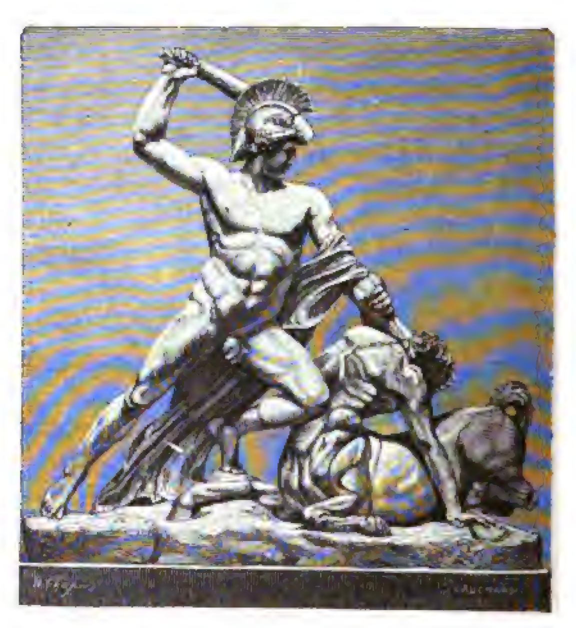


Fig. 106.—Teseo vencedor.—Cánova.

nuestro pais hasta comienzos del siglo actual, apesar de la fundación de la Real Academia de S. Fernando (1741-1752) y de la influencia de Olivieri, el escultor de Felipe V; de Mengs, el pintor y arqueólogo; de Ponz, el historiador y crítico de nuestras artes; de Ventura Rodríguez y de otros artistas dignos de estima, y de las enseñanzas artísticas creadas por Carlos III.

Entre los escultores de esa época, merece lugar muy señalado el murciano Francisco Zarcillo Alcaraz (1707-1781), cuyas obras en número de 1.792, son apreciadas

hoy en lo mucho que valen, puesto que la época á que corresponden es de decadencia, aun para nuestra celebrada estatuaria cristiana y apesar de ciertos amanera-



Fig. 107.—Virgen de los Dolores —Zarcillo.

mientos de formas, revelan en su autor inspiración, fervor religioso y grandes conocimientos de anatomía del cuerpo humano.—El erudito Cean Bermudez ha dicho de este artista, que «si hubiera vivido en el siglo xvi, sería

igual á los grandes maestros de aquel tiempo.»—Nuestro grabado núm. 107 representa uno de los grupos esculturales que más fama han dado á Zarcillo, la *Virgen de los Dolores*, que se venera en un pueblo de la provincia de Alicante.





LA EDAD MODERNA

I

El clasicismo

Orígenes del nuevo clasicismo.—Su desarrollo en las naciones europeas —Thorwaldsen y sus obras.

De las obras famosas de Winckelman (*Historia del arte en la antigüedad, Pensamientos sobre la imitación de las obras griegas,* etc.), en que se ensalza la alegoría artística y se desarrolla la teoría de que debe de sobreponerse la belleza de la forma al carácter, porque la pasión es un espeso velo que oscurece la unidad, la sencillez y la calma del arte plástico, obras que se tradujeron á todos los idiomas y que á principios de siglo iban siendo muy conocidas en todas las naciones (1), y de la tenaz lucha de Cánova contra el barroquismo, na-

(1) Winckelmann, nació en Stendal el 9 de Diciembre de 1717 y murió en Trieste el 8 de Junio de 1768. Su primera obra *Pensamientos* etc., y su *Historia* produjeron, juntamente con otros folletos y discursos, la lucha entre el arte antiguo y las frágiles teorías de la época.



ció el clasicismo de comienzos del siglo, ayudado, como antes se ha dicho, por los acontecimientos políticos de Francia y su culto hacia las antiguas repúblicas paganas.

Flaxman (1755-1826) en Inglaterra, clásico en sus primeros tiempos, romántico después; Shadow (1764-1850) en Alemania y los escultores franceses que en el anterior capítulo hemos nombrado, propagaron y fomentaron ese arte clásico, que en España tuvo también sus adeptos, entre los que ocupa preeminente lugar Álvarez Cubero (1768-1827) que fué premiado en Francia é Italia, y nombrado organizador del primer museo ó galería de Escultura, y de quien Passavant ha dicho que «siguió en Roma la dirección de Cánova, pero con más energía...» (obra cit. pág. 146).

La gran figura del clasicismo de la primera época de la edad moderna es el dinamarqués Alberto Thorwaldsen. «Más varonil que Cánova,—dice Leixner,—procuró imitar la estatuaria griega antigua, sin hacerse su esclavo, unir sus bellezas á la naturaleza real y al carácter de las figuras, propósito que no logró siempre...» (*Nuestro siglo*, ob. cit. pág. 98), lo cual nada tiene de



Fig. 108.—Thorwaldsen.—Triunfo de Alejandro.

extraño, pues nada hay perfecto entre humanos. La obra más admirable del gran escultor, es, seguramente,

sus famosísimos relieves del *triunfo de Alejandro*, de los cuales reproducimos un fragmento en el grabado número 108, en el que puede advertirse que el artista sigue la escuela clásica, y no usa de efectos de perspectiva, como los escultores del Renacimiento. Thorwaldsen cultivó también la escultura religiosa, decorando con estátuas y bajos y altos relieves la catedral de Copenhague.


Fig. 109.—Thorwaldsen.—Jasón.

«Todos los escritores del imperio que han hablado de Italia, se han creído llamados á fallar entre Thorwaldsen y Cánova,—dice uno de sus biógrafos;—Madama de Stäel da la preferencia al primero, y el conde de Cicognara la da al segundo»; en realidad, tiene razón la famosa protectora de los literatos y artistas, durante la revolución francesa.

Nuestro grabado núm. 109 representa la estátua de Jasón, que fué el comienzo de la fortuna del artista. Habíala hecho en barro para enviarla á Dinamarca en pago de la pensión que le concedió el Gobierno—y que en 1803 terminaba sin que Thorwaldsen tuviera recursos para continuar sus estudios en Roma—y el banquero Hope pagó 800 escudos por la reproducción del hermoso modelo en mármol.



II

La escuela romántica

El romanticismo en Alemania.—Rauch y su estilo de transacción entre clasicos y románticos.—Francia y el naturalismo.—Italia y España.—Decaimiento del Romanticismo.

La lucha del Romanticismo contra las escuelas clásicas comenzó en Alemania, siendo sus apóstoles los hermanos Boisserée, que enamorados de las teorías de Wackenroder enemigo del clasicismo y de su Renacimiento (sostuvo que para llegar á pintor cristiano se necesitaba ser cristiano viejo), las propagaron por todas partes, logrando reunir buenas colecciones de cuadros de la escuela de Colonia. Overbeck, el escultor Schadow y otros artistas, dedicáronse en Roma (1810) á continuar la escuela umbriana sin lograr nada notable en pintura, ni en escultura, pues Rauch (1777-1857), es una transacción, realmente, entre el clasicismo y el arte moderno. Júzguese por su hermosa *Victoria* (grabado número 110), una de sus obras notables.

En Francia hizo también prosélitos la nueva teoría, pero comenzó á desarrollarse otra tendencia, el naturalismo, que tuvo por jefe á Juan David d'Angers (1789-

1856), y que cultivó siempre el efectismo exagerado y excitante.

«Italia y España,—dice Leixner,—forman el fondo oscuro de todo este periodo» (ob. cit. 102) pero el ilustrado



Fig. 110.—Rauch.—Victoria.

autor de la historia contemporánea no tiene razón al afirmar de tan rotundo modo. Italia, fué siempre cuna de toda idea artística moderna, y los propagandistas del Romanticismo, allí se fueron para desarrollar y cultivar

sus teorías; y respecto de España, á pesar de las tristezas y desventuras que nuestra patria sufría por las guerras en defensa del territorio, por las asonadas políticas, por las guerras fratricidas que pronto sucedieron á



Fig. 111.—Kiss.—Amazona.

aquellas, el Romanticismo y las tendencias naturalistas hallaron, desde los primeros momentos, literatos y artistas que se apresuraron, tal vez, en relación con las vicisitudes y circunstancias de la vida social española, á aceptar y dar carácter propio á una y otra teoría artísti-

ca. Leixner olvida, que aun en los calamitosos años que imperó en nuestra patria el discutido Godoy (desde 1792 á 1808), la historia de España se ennoblece con manifestaciones de cultura de tanta importancia y trascendencia como la Institución pestalozziana, que vino á reformar el sistema de educación moral, intelectual y física de Europa. El estudio del desarrollo artístico de toda esa época puede hacerse en la interesante *Historia de España* que publica la Academia de la Historia, en las *Memorias* de la de San Fernando, y en los hermosos libros de Mesoneros Romanos y Alcalá Galiano.

El Romanticismo, á pesar de sus triunfos en Alemania y Francia, especialmente; de que entre los discípulos de Rauch, sobresalieran verdaderos genios como Kiss, el autor de la admirable *Amazona* que representa nuestro grabado núm. 111; de que Alemania produjera otros artistas famosos como Schwantahler, incorrecto, pero de brillante y rica fantasía, Dannecker y Eberhard, comenzó á decaer en el tercer decenio de nuestro siglo. Las teorías de realismo que se desarrollaban en Francia, protegieron la caida del fugaz renacimiento de la Edad Media.



III

El eclecticismo moderno

Caractéres de la Escultura, desde la mitad de este siglo.—Los escultores franceses.—El naturalismo.—La exageración de la alegoría.—La voluptuosidad convertida en provocativo descoco.—Italia y sus artistas.—Bélgica, Inglaterra y Alemania.—España y su arte.—El *torero moribundo* de Novas, y la pretendida tendencia artística que de él quiso derivarse.—Los escultores modernos.—Conclusión.

En la segunda mitad de este siglo, se ha producido ese eclecticismo que caracteriza las manifestaciones artísticas modernas. Los escultores franceses dieron la norma, exagerando el realismo de David d'Angers, conservando algo del clasicismo antiguo y del renacimiento de Donatello y Miguel Angel, y llevando hasta el sensualismo y la exageración más pornográficas, ya más adelante, la escultura aplicada al lujo, las figuras de bronce y las de barros diferentes.

Entre los escultores que merecen nombrarse por la belleza severa de sus obras, cuéntanse Pablo Dubois-Pigalle, del cual reproducimos su hermoso grupo *Charitas* (grabado núm. 112), y Perraud autor de la magnífica alegoría el *Drama lírico* (fachada del teatro de la ópera en París), que aunque de menos trascendencia naturalista que el otro grupo representando la *Danza*, del escultor Carpeaux, es tendencioso y aspira á convencer al

espectador de que las cuatro figuras que lo componen (el del *drama lírico* que representa nuestro grabado número 113), simbolizan nada menos que el drama musical moderno.



Fig. 112.—Dubois-Pigalle.—Charitas.

Ese naturalismo, ha conducido la Escultura moderna, de una parte, á la exageración más incomprensible cuando se trata de la alegoría severa y grandiosa; de otra, á la desvergüenza más descocada, porque la voluptuosidad de nuestros días no se contenta para la Escultura, como la del tiempo de los griegos, con presentar



Fig. 113.—Perraud.—Drama lírico.

el desnudo, sino que aspira á la provocativa falta de ro-
pa, que como en el teatro moderno, cubre el color de la

carne, para dejar la forma en la pureza, más ó menos adobada, de la línea. Así, la desvergonzada *cocotte*, la *cancanista*, la *bailarina* de taberna y de café, son representaciones simbólicas de la Venus de estos tiempos!...

Y no es que planteemos aquí el problema sin solución de la moral y el arte, ni que neguemos belleza, sea la



Fig. 114 —Jenner.

que fuere, á las obras que salgan de los límites de la moral y el decoro, porque de memoria sabemos los consabidos argumentos de que ahí están las obras de Aretino, Boccacio, nuestro Rojas y nuestro gran Quevedo, etcétera; es que el arte ha dejado de ser casto y se ha hecho desvergonzado sin parar mientes en filosofías, y que el vulgo, para el cual no existe el Emilio Zola ana-

lizador implacable de las podredumbres humanas, por ejemplo, no lee *L'argent,* ú otra cualquiera novela suya para estudiar psicologías ni fisiologías comparadas, ni para hacer deducciones ni exámenes filosóficos, sino exclusivamente por el goce sensual que le proporciona, como no mira, v. g., la estátua de una *cocotte* medio desnuda, conceptuándola símbolo de extravíos de la vida social, sino para proporcionarse el placer de la contemplación de las perfecciones humanas, como efecto lúbrico, utilizadas por el arte. Las teorías del famoso pintor Courbet, de reproducir la naturaleza en todos sus aspectos, por feos, asquerosos y repugnantes que sean, hicieron efecto también en la escultura, aunque algo mitigados por la influencia bienhechora de David y Dubois.



Fig. 115.—Barzeghi.—Phriné.

Italia ha seguido las huellas de Francia, porque como París ha sido, y aun es, el mercado de Europa, había que plegarse á sus gustos. Así se ve, que en tanto que se producen obras como el hermoso grupo de *Jenner y el niño* (grabado núm. 114) en que lo real se une á lo tierno y simpático, se esculpen figuras descocadas y provocativas, entre las cuales, sin embargo, no debe de incluirse el hermoso desnudo de Barzeghi que representa nues-

tro grabado núm. 115.—En cambio, en Italia, especialmente se ha cultivado la escultura más interesante de



Fig. 116.—Barbella.—Cancion de amor

nuestra época, la que se propone reproducir escenas de la vida sin que nadie se avergüence ni tenga que volver el rostro á otro lado. El precioso grupo de Barbella, *Can-*

ción de amor (grabado núm. 116), encanta por su expresión, su naturalidad, su realismo y su gracia.

Bélgica é Inglaterra han seguido las corrientes de la época, con mas ó menos acierto, y Alemania, no ha continuado las hermosas tradiciones de Rauch. Después de muerto este, dice el aleman Leixner,—«no hubo entre



Fig. 117.—Medina.—Euridice.

los escultores alemanes artista eminente, exceptuando quizás al austriaco Gasser, y aun este declinó pronto. El de más talento fué Drake. Sus mejores obras de escultura moderna son estátuas de personajes históricos. En las figuras y grupos alegóricos se echa de menos el genio y el tacto artístico. Conocidas son las formas macizas de las figuras alegóricas femeninas de las esculturas alemanas, y las sayas gruesas y abundantes, conforme exige

el clima de Alemania, que suelen llevar» (ob. cit. página 356.)

España se ha mantenido en un discreto límite respec-



Fig. 118.—V. Vallmitjana.—La Tradición.

to de tendencias y escuelas del arte escultórico; quizá contribuya á tal estado, «el carácter romántico, idealista, ascético y espiritual que predomina en nuestra alma y que fluctua en la superficie de nuestra historia,» como

decía un crítico hace pocos años; mas es lo cierto, que la Estatuaria moderna, en España, no se decide ni por los ideales cristianos, por que los monasterios y las Cate-



Fig. 119.—Bellver.—El Angel caido.

drales, no son, como en otras épocas refugio de pintores, escultores y músicos, ni avanza al ancho campo del impudor abierto por el mercado francés, ni se envanece en las alturas del clasicismo, ni en las fantásticas esfe-



Fig. 120.—A. Vallmitjana.—Cristo yacente.

ras de lo romántico.—Colocado en un prudente medio, conserva la severa majestad heredada del gran Álvarez y de sus discípulos; de Sabino Medina, el correcto y de-



Fig. 121.—Alcoverro.—Marte.

licado autor de la estátua de *Euridice* (grabado número 117); de Piquer y de Ponzano, y Suñol, Figueras, los Vallmitjana, grabados núms. 118 y 120, Bellver, grabado nú-

mero 119, Sevilla, Benlliure, Alcoverro, grabado número 121, Susillo, grabado núm. 122, Querol, Fuxá, grabado núm. 123 y otros no menos dignos de estima, cultivan el arte escultórico en todas sus manifestaciones, como puede observarse por los grabados núms. 118 á 132,



Fig. 122.—Susillo.—La primera contienda.

que reproducen hermosas obras de géneros diferentes de nuestros artistas contemporáneos.

El ilustre Tubino, al hacer la crítica de la Exposición española de 1871, columbró en el *Torero moribundo* de Novas, grabado núm. 124 «una revelación ó la aurora de un renacimiento,» y ya en la senda del entusiasmo, agrega en un brillante párrafo: «Quiso producir algo que se identificara con los sentimientos y necesidades contem-

poráneas, algo que mirase á lo presente, que lo personificara y retratase, aspirando á que esta personificación fuera tan característica, tan privativa, tan ingénua y elocuente, tan espontánea y realista, tan grande y sig-



Fig. 123.—Fuxá.—San Francisco.

nificativa, que viéndola se revelase tras ella toda la España contemporánea, todo el medio moral en que el artista vive, todo el multiforme conjunto de nuestra cultura, todas las condiciones de nuestro modo de ser,

todas las flaquezas de nuestro abatimiento...» (ob. cit. pág., 267.)

Parécenos, que el notable maestro de crítica artística dejó correr, un tanto, su entusiasmo y su fantasía. No negamos mérito á la hermosa escultura de Novas, pero de esto, á reconocer en ella «la aurora de un claro día, la primera señal de un florecimiento con propio carácter,» hay diferencia, y la prueba es, que han pasado más de veinte años desde tan brillante explosión de entusiasmo, y nuestro arte escultórico no ha producido la escuela *puramente nacional*, que el ilustre historiador y crítico creyó iniciada en esa estátua.

Y la razón de ello, es obvia, en nuestra opinión modestísima. «Refleja el arte,—dice Tubino en otro lugar de su interesante libro—la incoherencia, el desasosiego, la incredulidad, las dudas, el fiero escepticismo con que batallamos. Pagándose de lo exterior y formalista, sin fuerza para sustraerse al vértigo que nos arrastra, el artista no se cuida gran cosa de lo castizo, sólido y esencial, atendiendo al efecto, á lo primoroso, al deseo de la caprichosa moda. Y es esta precisamente una de las causas que dan razón del fenómeno que se observa en la esfera del arte contemporáneo» (pág. 283). Pues bien: si todo eso se advertía en aquel tiempo; si la falta de un ideal impedía que el arte español fijara la tendencia que habría de constituir escuela; si la discusión ha llevado la duda lo mismo al campo de las teorías filosófico-religiosas que al del arte y la literatura ; si ya, cuando Tubino escribía su libro, había quien, con excelente criterio, disputaba al toreo su dictado de *arte nacional*, y probaba con serios argumentos que ese espectáculo compromete el concepto de nuestra cultura, pues la ferocidad, un aliento de antiguas barbaries, la falta de esa equidad que quiere presidir las costumbres públicas contemporáneas, extendiendo la protección del hombre hasta el animal noble y útil, le sirven de corolario,



Fig. 124.—Novas.—Torero moribundo.

¿cómo el *torero herido* había de ser iniciación de una escuela de escultura puramente nacional, si á lo sumo podría representar entonces y ahora la sátira, el reproche de un espíritu recto contra un extravío de los gustos de parte de un pueblo, porque afortunadamente, no todos los españoles se extasían contemplando el tormento horrible que se reserva al caballo como premio de una noble vida dedicada al trabajo, ni todas nuestras mujeres gustan de recrear sus ojos en escenas repugnantes, en que el toro es menos feroz que el hombre, ni los oídos con palabras dignas de la más soez mancebía ó de la taberna más abyecta y miserable?

Además de la diferencia de ambiente, de espíritu, de carácter, de costumbres, hasta de indumentaria, no estamos ya en la época que perpetuó Goya en sus cuadros y D. Ramón de la Cruz en sus sainetes, y no acertamos á comprender que un torero herido pueda servir para sintetizar la sociedad española de hoy, como no puede caracterizar á Inglaterra el boxeador con el rostro deshecho por la manopla de hierro de su adversario, ni á Francia ni á Inglaterra, el jockey mutilado en la carrera de obstáculos. Esas representaciones artísticas de accidentes desgraciados, servirán en su día, cuando todo eso llegue á ser mera curiosidad arqueológica, para saber el alcance verdadero de las diversiones populares; para penetrar los sentimientos mas ó menos íntimos y sinceros del pueblo que asiste á ellas; pero conocer el carácter de toda una nación por la representación artística de un accidente desventurado de la lidia de un toro, seria casi lo mismo que juzgar á Francia por la escultura de la desvergonzada *cocotte* exhibida en un certamen artístico, hace también unos veinte años.

No hay duda de que el *torero moribundo* de Novas es una escultura muy de veras española: representa el accidente más desventurado de una fiesta de nuestra nación; pero como las de gladiadores moribundos de la

antigua Roma, hacen aparecer ante nuestros ojos las terribles escenas en que se recreaba aquel pueblo co-



Fig. 125.—Benlliure.—Trueba.

rrompido por todos los vicios, decadente hasta el éxtasis de su propio abatimiento, si esa escultura hubiera sido el comienzo de una escuela inspirada en ese rasgo del



Fig. 126.—Benlliure.—Carros de Roma.



Tulia pasando sobre el cadáver de su padre.—Querol.

carácter de parte, más ó menos grande, del pueblo español, serviría á las generaciones futuras para demostrar que la España de esta época la habían retratado fielmente en el teatro con *Carmen*, *Donna Juanita*, *Giroflé-Giroflá* y tantas otras; en la literatura con los libros de nuestros vecinos de allende el Pirineo y en el arte con las esculturas españolas inspiradas en que «España es lidia y fiesta tauromáquica,» como fundamentando su teoría dice también Tubino (pág. 268).



Fig. 127.—Vallmitjana Abarca.—Leona y sus cachorros.

Y conste de un modo solemne que esta digresión no la hacemos por falta de respeto á la memoria de escritor tan insigne, cuyas doctas opiniones seguimos con frecuencia en esta obra, como es fácil comprobar en este y en el anterior tomo; muévenos á ello la autoridad indiscutible de quien sostuvo la peregrina teoría, y el acceso que tuvo y tiene en España y fuera de ella, el preciosísimo libro en que aquella se expuso y desarrolló con claro ingenio.

La escultura contemporánea en España, como en las demás naciones, atraviesa un periodo de verdadera incertidumbre. Las grandes obras, las que revelarían á

los buenos escultores, son escasas en todas partes y el artista ha de reducir su inspiración y su saber á trabajos en barro cocido, mas de pequeñas dimensiones. He aquí la causa de que á las estátuas contemporáneas les faltara algunas veces la vida, el espíritu, que parecen



Fig. 128.—Campeny.—Cuerpo á cuerpo.

tener las griegas. En cambio, gran parte de los relieves modernos recuerdan los admirables frontones de Egina, Olimpia y Atenas, de Pisa y de Florencia.

Como ilustración de estas observaciones, hemos reproducido algunas de las excelentes obras de nuestros

escultores contemporáneos, que prueban de un modo cumplidísimo, apesar de que la moda y el arte extranjeros influyen en la escultura española, modas y arte extraños que pasan por el delicado tamiz de nuestras buenas tradiciones artísticas; que la copia del modelo humano, no empequeñece en nuestros escultores el idealismo, el sentimiento del arte, el rasgo personal del artista, y que nuestra escultura sabe mantenerse en el discreto límite de que antes hemos hablado.

La última Exposición de Bellas artes, es buena prueba de lo que decimos. Benlliure, el notable escultor de soberbios relieves como los del monumento del teniente Ruiz (Madrid) de Isabel la Católica y Colón (Granada), etc., ha exhibido su mejor estátua, la del inolvidable Trueba, que es



Fig. 129.—Suñol.—Frontón.

de las que inmortalizan á un artista, como ha dicho un distinguido crítico (grabado núm. 125); Querol, ha causado verdadero efecto con sus hermosos bustos de la familia real, sus estátuas y sus relieves (grabado número 126); Vallmitjana Abarca ha exhibido obras tan esplén-



Fig. 130.—Alché.—*Ball manetas.*

didas como la *Leona y sus cachorros* (grabado núm. 127) y el idealista andaluz Susillo; el cultivador del género clásico Campeny, con su afortunado *Cuerpo á cuerpo* (grabado núm. 128) el gran Suñol el correctísimo artista, (grabado núm. 129) Alcoverro y Carbonell, los entusiastas par-

tidarios y representantes contemporáneos de la escultura



Fig. 131.—Reynés.—La Violinista.

florentina del Renacimiento, como ha dicho Balsa de la

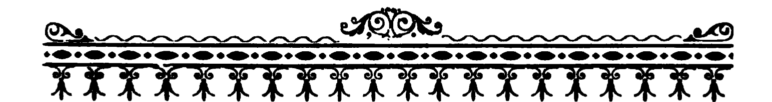
Vega, el ilustrado crítico de *La Ilustración Artística;* Fuxá, Atché (grabado núm. 130) Parera, el concienzudo Aleu, Reynés (grabado núm. 131) Folgueras, Llimona, (grebado núm. 132) Inurri y tantos otros, — porque Es-



Fig. 132.—Llimona.—Berenguer el grande.

paña actualmente tiene muchos y buenos escultores, de los que corresponde buena parte á Cataluña,—que mantienen nuestro pabellón artístico á excelente altura.

¡Lástima grande que los centros de enseñanza no respondan aún, por su organización, al progreso que revelan las obras de nuestros artistas!



PINTURA

LA PINTURA EN LA ANTIGÜEDAD

LIBRO PRIMERO

I

La Pintura.—Lugar que ocupa entre las artes ópticas.—División de la Pintura, en pintura propiamente dicha y en *Pintura ornamental*.—Elementos y origen de este arte.—La Perspectiva lineal y aérea.—Forma, posición, extensión.—El ángulo óptico.—El punto de vista y la línea de horizonte.—La luz, el color y las sombras.—Colorido, tono y estilo.—Concepto filosófico, histórico y técnico de este arte.—División de este período en tres agrupaciones.

Ocupa la Pintura el tercer lugar entre las *artes ópticas* (grupo de las *estáticas*), siguiendo el orden cronológico que hemos establecido, apoyados en la lógica teoría de que el hombre no pudo pensar en embellecer un ob-



jeto, hasta tanto creyó había hallado para él la forma más adecuada (Gillman, ob. cit. pág. 174), pues hay que tener en cuenta que la pintura, aún en los primitivos tiempos y en sus más rudas manifestaciones responde ya á cierto conocimiento de lo bello, y supone en el hombre que ha habituado sus ojos á distinguir los colores con que se diferencían las obras de la creación; que ha hallado en la naturaleza materias con que imitar aquellos, y medios de convertirlas en líquido; que un accidente inexplicable, quizá su misma sombra proyectada en el suelo, le ha enseñado el arte de fijar el contorno (Tubino, ob. cit. pág. 49) de la figura humana en cualquier superficie.

Todo esto revela ya un grado de cultura que no es el propio que se advierte en la habitación primitiva, ni en la vasija con que el hombre sustituyó el hueco de la mano para reunir agua con que apagar su sed.

La etimología de la palabra *pintura*, no dice gran cosa acerca del origen de este arte. *Piç, pinç*, son voces sanscritas, que quieren decir *hacer*, *modelar;* y en cuanto á la moderna palabra *Pintura*, viene de las latinas *pingere* (pintor) y *pictura*, forma, esta, sustantiva abstracta de *pictus*, pintado (1); todo lo cual, nada nuevo enseña respecto del asunto.

Pertenece la Pintura á las artes *gráficas* ó del dibujo, (del latín *di-graphio—graphium* (2), estilo ó punzón con que los antiguos escribían sobre tablas enceradas),—y este, que es el modo de representar objetos, figuras ó parte de la naturaleza, etc. por medio de líneas ó trazos en una superficie, la primera y necesaria manifestación de la Pintura, hasta el punto de que esta llegó «al más alto grado de perfección, cuando el dibujo adquirió toda la exactitud, dignidad y belleza de que es

(1) Barcia *Dicc.* arts. *Pintar*, *pintura*.
(2) Idem idem art. *Dibujo*.

susceptible» (CASTELLANOS, *Arqueol.* ya citada, parte III; pág. 96).

Divídese la PINTURA, en *Pintura* propiamente dicha (cuadros, grandes frescos, etc.), imitación de las formas humanas y representación de creaciones subjetivas, y *ornamental* (tapices, bordados, esmaltes, mosaicos, etc.), composición empleada como adorno, y complemento de una obra artística, y que, por lo tanto, corresponde á las *artes suntuarias*.

Dispone la PINTURA de tres elementos para desarrollar cualquiera de sus manifestaciones referidas: la delineación ó *dibujo*, el *claro-oscuro* y el *colorido*. Estos elementos han ido progresando paulatinamente, enlazándose ese progreso con los gustos, costumbres y cultura de los pueblos, y, por lo tanto, su historia está unida con la historia del arte de un modo tan íntimo, que no puede prescindirse de ninguno de sus aspectos esenciales.

Preténdese para la PINTURA, el mismo origen mitológico que para la Escultura; pero esto es un error, porque las pinturas egipcias que decoran los muros de las pirámides y las mastabas, revelan ya un arte organizado que se contentaba con producir efecto por la combinación de colores brillantes, sin pensar para nada en simular con líneas y reglas geométricas las masas, de que la Arquitectura y la Escultura disponen en sus obras.

La pintura fué mucho tiempo *monocroma* ó de un solo color (del griego *monos*, solo, y *chroma*, color) y en *silueta*, ó contorno de la sombra de una persona ú objeto sobre una superficie; esta fase casi corresponde al arte protohistórico, aunque se perpetuara la costumbre hasta los tiempos de Grecia.

En realidad, estudiando atentamente los orígenes de la Escultura y la PINTURA, hay que convenir en que esta, en épocas primitivas, no fué otra cosa que un medio ideado por aquellos rudos artistas para hacer resaltar

en sus imperfectos relieves ó *anaglifos* (1) las toscas representaciones de hombres, animales, etc. Con un solo color primero, con varios después, observaron que de este modo daban realce á sus imitaciones de la naturaleza que los rodeaba y probaron entonces á dibujar las siluetas, y sin ahondar los fondos, á dar á aquellas colorido. Algunos trazos, simularon más tarde, la nariz, la boca, los ojos y las extremidades del cuerpo, cuando no las cubrían los ropajes.

Todo esto se vé claro y concreto en las pinturas murales y en los vasos protohistóricos y de las primeras edades de la historia del arte; lo que no es muy fácil de adivinar es, como del sencillo método de representar siluetas de figuras y objetos sobre un fondo en que ninguna ficción de formas se intentaba, se llegó á pensar en que, valiéndose del dibujo, de las reglas de la geometría y del claro oscuro, podían simularse en una superficie las masas, el bulto de los cuerpos, los colores de la naturaleza.

La tradición, más bien que la historia, dicen que Agatarco el escenógrafo, fué el primero que estudió la gradación de las líneas para las decoraciones de las tragedias de Eschilo. Apolodoro, algo más tarde, hizo uso de la Perspectiva en el teatro y en las pinturas murales, mas parece que hasta la mitad del siglo v (antes de J. C.) no se admitieron sin protesta las leyes de la Perspectiva.

De todo esto, y de mucho más que arqueólogos é historiadores consignan en sus libros acerca de la pintura griega, no queda nada que pueda estudiarse. En cambio, el Dr. Schliemann, según Duruy, encontró en Tirinto «restos de pinturas murales para las que se ha-

(1) *Anaglifo* —«Nombre dado por los antiguos á las esculturas en bajo relieve» (Adeline, *Vocabulario* cit.)—*Anaglifo*, del griego *ana* en torno y *glyphein*, cincelar.—Con el nombre de *anaglifo* se conocian los vasos ó cualquiera obra tallada en relieve tosco (Barcia, *Dicc.* art. *Anaglifo*).

bían empleado tres colores, el rojo, el azul y el amarillo, además del blanco y el negro. Estas pinturas, al fresco, representan espirales, rosetones, dibujos de adorno y hasta figuras aladas, como, por ejemplo, un toro y un hombre que le coge por una de las astas» (*Hist. de los griegos*, t. I, nota 1.ª á la pág. 20), lo cual demuestra lo razonable de la opinión de Taine, que más desconfiado que los arqueólogos, dice: «Salvo en los vasos, salvo algunos mosaicos y las decoraciones pequeñas de Pompeya y de Herculano, los monumentos de la pintura antigua han perecido: de ellos no se puede hablar con precisión» (*El arte en Grecia*, pág. 6).

Volviendo al dibujo y á su consecuencia científica, la Perspectiva, hay que tener en cuenta que *dibujo*, es antes que toda moderna significación (1), *el modo de representar personas, objetos, etc., por medio de trazos ó líneas*, y que la *perspectiva* (de las palabras latinas *pers*, insistencia y *spectare*, mirar con atención), llámase *lineal* cuando se refiere tan sólo á la organización geométrica de la apariencia de las formas, y *aérea*, cuando se complementa esa apariencia con la degradación de colores y de sombras.

No cabe, en modo alguno, en estas brevísimas ideas generales, una noción sucinta de la Perspectiva en sus

---

(1) Dibujo, en puridad, es el arte de trazar los contornos de una figura, por ejemplo, con proporción y simetría, y las modernas significaciones de dibujo á dos ó más lápices, á pluma, al agua tinta, sombreado, etc., aplícanse al dibujo por extensión. La etimología de la palabra que queda consignada antes, lo explica perfectamente, puesto que con el *graphium*, especie de punzón con que se escribía sobre tablas enceradas, no era posible simular las sombras de ningún objeto, cuyo contorno se hubiese dibujado. Por último, *contorno* es «la delineación ó perfil exterior en que por todas partes termina la figura» (BARCIA, *Dicc.* art. *Contorno*), y esta definición, que es exactísima, complementa el sentido extricto de la palabra *dibujo* y su concepto en el arte.—Es muy curioso y sirve de ilustración á estas ideas generales el párrafo II (*El dibuxo*) del notable *Discurso sobre la educación popular de los artesanos* (Madrid, 1775), en que se trata con gran erudición de la importancia y utilidad del dibujo.

relaciones directas con la Pintura; así es que, á pesar de que vamos á apuntar los rasgos más salientes de la Perspectiva pictórica, recomendamos como utilísimas para los artistas, la notable Conferencia del sabio Profesor alemán H. Helmholtz (de la Universidad de Berlín), acerca de *La óptica y la pintura*, por lo que se refiere á la fisiología de los sentidos en su relación con el arte, y la V parte del primer tomo de la interesante obra de Borrel, en que se trata de las «Proyecciones» y en que se estudia, por lo tanto, la Perspectiva en sus relaciones con la Geometría. Uno y otro estudio, tienen la ventaja de unir á su brevedad, la claridad y la concisión.

Conocida por los antiguos la noción de la forma, sin penetrar en el estudio de las ideas complementarias de aquella (volúmen, sustancia, composición); conocida, así mismo, la noción del espacio (*forma*, disposición exterior de las cosas; *espacio*, extensión, capacidad) pensaríase en relacionar aquella con este, y de ese estudio, esencialmente geométrico, nacieron las bases fundamentales de la *Perspectiva*, (forma, posición, extensión).

Nuestros ojos, por sus condiciones ópticas, son semejantes al objetivo de una cámara oscura, y los objetos que ante ellos se ofrecen disminuyen de forma aparente en relación á la mayor distancia en que están colocados, perdiendo, cuanto más lejos se hallan, la pureza de sus contornos, hasta confundirse en el punto donde convergen las líneas que forman el ángulo en que se engendra la *Perspectiva lineal*, el ángulo óptico (ángulo recto), dentro del cual (1) queda encerrado cuanto puede abarcar la vista; de modo, que hay una estrechísima unión entre la forma, su posición y extensión y el ángulo (del griego *akidotus*, de punta aguda).

(1) «El ángulo recto mide 90° y sus lados son perpendiculares uno á otro...» (ADELINE. *Voc.* cit.)

En toda perspectiva, hay que estudiar:

1.° Los objetos, reales ó simulados, que se comprenden en la denominación *forma*.

2.° La extensión del paraje, habitación, etc.

3.° La dirección de la luz que ilumine los objetos, á fin de conocer las sombras que aquellos proyectan.

4.° Formar el plano, ó traza de los objetos sobre el suelo, para, con relación á su base, tomar las alturas correspondientes.

5.° Señalar, con relación al plano, el punto de vista, que es el en que convergen las dos líneas del ángulo, y sirve para señalar también la línea de horizonte, que debe de estar situada á la altura del ojo del observador.

6.° Determinar la línea del terreno, con relación también al plano; línea recta y paralela á la de horizonte.

Respecto del punto de vista, es muy conveniente tener en cuenta entre otras sabias observaciones, las siguientes palabras de C. Blanc: «Los grandes maestros en sus composiciones más famosas, Leonardo de Vinci en *La cena*, Rafael en *La disputa*, *El Eliodoro* y *La escuela de Atenas*, Poussin en *El juicio de Salomón*, Lesueur en el *San Pablo en Efeso*, han fijado el rayo principal en dirección del centro ó eje de la escena. De aquí resulta una simetría que tiene cierta cosa de grave, de majestuoso, que conviene perfectamente á los asuntos religiosos y á las escenas imponentes de la Historia...» (*Gramática del dibujo*, pág. 547).—En cuanto á la línea de horizonte, dice Adhemar: «Si el cuadro representa un salón, en el cual se hallan reunidas muchas personas, unas sentadas, otras de pié, se colocará la línea de horizonte á la altura de una persona de pié... Si el asunto no comprende más que dos ó tres personas sentadas, sería conveniente poner el horizonte á la altura de los ojos... Si la reunión es numerosa, como en una ceremonia ó asamblea cualquiera, se deberá elevar la línea de

horizonte, á fin de hacer ver mayor número de personas...» (*Tratado de perspectiva*).

Solo en casos extraordinarios, y siempre prévio detenido estudio, debe de permitirse el pintor la licencia «de emplear en sus cuadros diversos puntos de vista...» (BORREL, obra cit. pág. 49).—En efecto, es asunto muy delicado señalar en un cuadro, aunque sea grande, diferentes puntos de vista, porque como el observador no tiene, como en los teatros, colocación determinada, puede desmerecer el efecto general de la obra, al variar aquel punto de mira.

La *perspectiva aérea*, es la apariencia del colorido, de sus degradaciones y de las sombras ó claro oscuro á que dá lugar la mayor ó menor intensidad de la luz.

Las notabilísimas observaciones de Helmholtz acerca de la claridad, de sus intensidades, del color y de su harmonía, revelan de modo elocuente que la lógica de las demostraciones científicas está muy por encima de toda la palabrería con que se envanece el realismo ó naturalismo, que pretende, con sin igual orgullo, que la paleta del pintor puede reproducir en un cuadro las obras de la creación, con su luz y sus colores. «El artista no puede copiar la naturaleza, debe traducirla;—dice Helmholtz—sin embargo, esta traducción puede darnos una imágen eminentemente clara y penetrante, no sólo de los objetos representados, sino también de las intensidades de luz excesivamente variables al poderse contemplar. Mejor dicho, la escala modificada de intensidades de luz se presenta con gran ventaja en muchos casos, puesto que se suprime todo lo que en los objetos puede desvanecer ó fatigar, y de este modo la imitación de la naturaleza en los cuadros produce impresiones sensitivas más agradables» (*Conf.* cit. pág. 84). Desarrollando, con ejemplos esta teoría, dice el ilustre físico: ...«en toda traducción, la individualidad del traductor juega importante papel. En la reproducción por la pin-

tura, muchas cuestiones se abandonan al libre arbitrio del artista, y puede decidirlas según su predilección individual ó según las exigencias del asunto. Es libre de elegir, dentro de ciertos límites, la claridad absoluta de los colores, lo mismo que la medida de la gradación de la luz. Puede exagerar esta última, como Rembrandt para obtener un relieve enérgico, ó disminuirla como Fray Angélico y sus imitadores modernos, con el fin de amoldar las sombras terrestres á la representación de asuntos sagrados. Puede, como los holandeses, mostrarnos la luz repartida en la atmósfera, ya brillante, ya pálida, ya cálida ó fría, y despertar de este modo en el alma del espectador las disposiciones del espíritu dependientes en más ó en ménos del brillo del sol y del tiempo que hace; ó bien puede presentar sus figuras en una atmósfera pura, por decirlo así, con una claridad objetiva y sin tener en cuenta las disposiciones subjetivas. Así, pues, existe gran variedad en lo que los artistas llaman *estilo*, y con especialidad en los elementos puramente técnicos del mismo» (págs. 66 y 67).

Según la teoría de Newton, los colores del prisma son siete: violeta, azul, índigo (ó azul oscuro), verde, amarillo, anaranjado y rojo; pero estos y los seis intermediarios (granate, campanilla, turquesa, azufre, azafran y capuchina) que forman la *rosa de los colores*, se derivan de los tres primitivos generadores: *rojo*, *amarillo* y *azul*.

A la hábil combinación de esos colores, á su justa armonía, llámase *tono*, *entonación*, *tonalidad*, aunque esta última palabra es uno de tantos galicismos como se han introducido en nuestro idioma (del francés *(tonalité)*. Dentro de esa armonía de los colores, cada artista llega á tener su entonación propia, la cual se llama *estilo*.

La Pintura, tuvo en sus épocas primeras el carácter decorativo que advertimos hoy en los escasos monumentos que de esos tiempo restan, más adviértase, y esto quizá dió origen á las pinturas en arcilla, papiros ó ta-

bletas, que en tiempo de los egipcios había que reprimir ciertas pinturas deshonestas, según Platon (*lib.* 34, sive dial. 2), y que Aristóteles dijo: «Velen los magistrados para que no haya pintura alguna ni estátua de cosas deshonestas, que excite á su imitación.» (*Lib.* 7, *Dolitic.* Capítulo 18).

Así como en el arte pagano es la estátua la expresión simbólica más perfecta del carácter del pueblo griego, la PINTURA, es, desde los sombríos y tristes siglos de las Catacumbas, el arte por excelencia del Cristianismo; por que, como ha dicho Tubino, «con el Evangelio, lo que meramente fué ornamento transfórmase en lección» (Obra cit. pág. 51). Sin embargo de las rigideces de la Edad Media, la PINTURA produjo obras admirables, y en el Renacimiento llegó á lo verdaderamente sublime. La Reforma, anubló la inspiración cristiana de muchos pintores y creó un arte en que no podremos hallar un Miguel Angel ó un Rafael, como en Italia, ni un Zurburán, ni un Murillo, como en España.

Después, las vicisitudes políticas de las naciones han cambiado el rumbo del arte pictórico, que ha fluctuado, y áun fluctúa, entre abstraerse en los ideales de lo divino; representar la vida humana para recordar acontecimientos históricos, ya en escenas ó retratos contemporáneos, ó imitar la naturaleza en sus múltiples manifestaciones; fase esta última que ha dado orígen á esa aberración artística de nuestra época, á los cuadros de *género*—terrible galicismo (del francés *genre*)—que según nuestro parecer ha perturbado la inspiración de los artistas y estragado el gusto del público, por idénticas razones que el *teatro por horas* y las obras que en él se representan, como hemos de demostrar en este libro al hacer la historia del *Teatro*.

El estudio de la PINTURA en todo el período que com-

prende la ANTIGÜEDAD (desde el enlace de los tiempos protohistóricos con los que tienen historia conocida), lo dividiremos en tres agrupaciones:

La antigüedad en el Oriente.—Caldeos y asirios.—Medo persas.—Egipcios.—Indos.—Fenicios y hebreos.

El clasicismo en Occidente.—Etruscos, griegos y romanos.

América.—La Pintura en el Perú, Méjico, etc.



II

La antigüedad en el Oriente

Caldeos y asirios.—Medo persas.—Egipcios.—Indos, chinos, japoneses, filipinos.—Fenicios y hebreos.

Caldeos y asirios.—La pintura policroma como complemento de la escultura; la aplicada á la decoración de los ladrillos esmaltados, origen de los *azulejos* musulmanes españoles, y las pinturas de adorno y de caracteres cuneiformes en los revestimientos de estuco, son las obras pictóricas de que se tienen noticias—y se conservan restos—de caldeos y asirios.

En la pintura de los azulejos, representábanse, como en el estuco, hombres, animales y adornos de flores, generalmente, de modo que la Pintura caldeo-asiria, al ménos por lo que se conoce, tiene escasa importancia considerada como pintura propiamente dicha.

Medo persas.—Lo propio puede decirse de la Pintura medo persa conocida, por lo que respecta á la antigüedad. Justi, en su obra citada (*Persia antigua*, pág. 4), da noticias de los procedimientos industriales de la pintura en estuco y en los ladrillos vidriados, de lo cual tratamos en *Las artes suntuarias*, y lo propio hace Ga-

yet, en su libro *L'art persan* (París, 1895), de que más adelante nos ocupamos.

Egipcios.—Quizá porque el interior de las pirámides y mastabas ha permanecido casi vedado á las inclemencias del tiempo y á las injurias de la humanidad, es lo cierto, que la pintura mural egipcia se ha conservado á través de los siglos; pudiéndose demostrar hoy, que Plinio no debió de tomar á burla la pretensión de los egipcios de haber practicado la pintura 6.000 años antes que los griegos, pues todos los descubrimientos arqueológicos revelan, que cuando los babilonios y egipcios construían sus maravillosas obras arquitectónicas, y las decoraban con estátuas y pinturas, hallábanse los griegos casi en estado de barbarie.

La pintura egipcia, íntimamente unida á la escultura como su auxiliar, para dar mayor vida á colosos, estátuas y relieves, desarrolló sus formas y caracteres del propio modo que aquella; de manera, que el poder se simboliza con la mayor estatura, por ejemplo, lo mismo en las pinturas que en los relieves.

Las pinturas más antiguas son monocromas. Después, los artistas marcaron los dintornos (ó delineación de las partes de una figura contenidas en el perfil exterior); aplicaron coloración diferente á cada una de esas partes y trataron de dar espresión á las figuras colocándolas de perfil, pero con los ojos mirando de frente.—«Generalmente—dice Maspero—la cabeza, cuyo ojo aparece de ordinario de frente, está vista de perfil, y asienta sobre un tronco que en su parte alta está de frente, y en la inferior de medio perfil; las piernas, por último, se ven también de perfil...»

Desconocían los pintores y escultores egipcios la Perspectiva, é idearon la superposición de las figuras, cuando, por ejemplo, tenían que representar la conducción de la estátua de un coloso, aun que en esta pintura hay la novedad de que las cuatro filas de hombres superpues-

tas, que tiran de la estátua, son de veinte parejas cada una. Distínguense los dos hombres perfectamente, aunque están colocados en la misma posición, excepto las cabezas, entre las que hay gran variedad de actitudes.

Otra novedad, como dibujo, demuestra el relieve que representa un ejército en marcha. Las filas están superpuestas, pero se cubren unos á otros desde la cintura para arriba, estableciéndose de este modo, dice Maspero, «una especie de sistema imbricado de planos verticales...» (PARIS, ob. cit. pág. 47).

El proceso histórico de la pintura egipcia, se somete á la misma clasificación que el de la escultura de aquel país, por lo cual no repetimos aquí sus caracteres y circunstancias.

La Pintura, por si sola, no superó á la Escultura, pues cuando no prestó á esta las brillantes galas de sus colores, quedó limitada, en cuanto al dibujo, á imitar los trazos de los bajo-relieves y en el colorido á usar las tintas como simple coloración, sin aspirar á dar claro-oscuro á las figuras.

Los colores empleados por los egipcios llegan hasta dieciseis, según se ha demostrado con el hallazgo de paletas de aquellas remotas edades.—El agua, según Maspero, se simulaba siempre con una tinta azul. Los cambiantes leonados y azulados del buitre, figurábanse con rojo vivo y puro azul y el desnudo humano, con tinta oscura en el hombre y un tonó claro amarillento en la mujer. El conjunto de la decoración es áun vigoroso, enérgico y agradable, apesar de lo abigarrado de los componentes. Según el interesante estudio de Ch. Joret *Les jardins dans l' ancienne Egipte*, las pinturas de las tumbas de Beni-Hassan y Tebas, dan bastante idea de los jardines egipcios (*Annales de la faculté des letres*, 1894, núms. 2 y 3).

Los colores, conservan en nuestros días toda su pureza

y su brillo. «El *temple* y el *fresco* (1)—dice Manjarrés—fueron los procedimientos que usaron, desliendo los colores ya con mayor ó menor cantidad de gomas y resinas, ya con ceras, y aplicándolas lo mismo á la piedra que á los revoques, metal, maderas y á las mortajas de bisus.» *Teoría é historia de las bellas artes*, págs. 315 y 316).

Los pintores egipcios eran los *escribas*, que á su oficio de cronistas, unían los de pintor y escultor. La historia de la *Miniatura*, tiene su orígen en las notables páginas de los manuscritos del Egipto (2).

La interpretación de los geroglíficos y pinturas egipcias iniciada por Champollion y continuada por Mariette y Maspero, llevada á la exageración, puede dar lugar á errores trascendentales. Preténdese comprender la filosofía de esas misteriosas procesiones de hombres, objetos, etc. á pesar de que hay quien cree, que muchas de las pinturas murales y de papirus son nada ménos que sátiras pictóricas, ó caricaturas, como ahora decimos (3).

Indios, chinos, japoneses, filipinos.—Ya al tratar de la Escultura, hemos hecho notar las interesantes particularidades del arte indio.—La pintura, como la asiria y la egipcia, no solamente sirve para dar coloración á las estátuas é ídolos, sino también para decorar los muros con frescos, que representan escenas de caza, batallas y procesiones alegóricas á la religión de Buda. Imperan los colores rojo, azul, amarillo, blanco, negro y dorado.

La Pintura *china* fué muy elogiada por Maçudi (siglo x) y por Ibn Batutah (siglo xvi). Este último dice: «Respec-

(1) *Temple*.—Procedimiento de pintura en que los colores se preparan con agua de cola y que se usa todavía para las pinturas decorativas y especialmente para la escena.—*Fresco*.—Los colores prepáranse con agua y se pinta sobre estucado ó encolado fresco dado á un muro.

(2) Para mayor inteligencia de tan interesante ramo de la pintura, al final de este tratado le dedicamos un apéndice.

(3) Son muy interesantes las colecciones de Egiptología del Museo arqueológico de Madrid, y la del Museo-Biblioteca Balaguer (Villanueva y Geltrú).



to de la pintura, ninguna nación, cristiana ó no, puede comparar sus pinturas con los artistas chinos.» Nimios hasta la exageración, sus miniaturas, sus papeles pintados, su cerámica, revelan su paciencia y lo estrambótico de sus creaciones. Dibujan muy bien y aun comprenden la perspectiva, pero no hay nadie que les haga entender la importancia y facilidad del claro-oscuro. El brillo y variedad de sus colores encantan, lo mismo en el papel y la seda que en los muros de las casas, en que se representan hombres, pájaros, flores, etc.

Muy parecida á la china es la pintura *japonesa*. Caracterízase por su espíritu realista, que llega hasta á copiar la fealdad de la naturaleza, tal cual es y sin modificación alguna.

Entre los modernos estudios que la nueva civilización japonesa ha facilitado á los europeos, cuéntase el del francés Gonse (*L'art japonais*, Paris, 1883), que es muy interesante y desvanece bastantes errores consolidados en viajes é historias de aquel pueblo.

La manifestación artística más digna de estudio en el Japón es la pintura, que Gonse presenta dividida en las escuelas siguientes: *Indígena:* proviene de las antiguas tradiciones representadas en un *kakémono* ó rollo decorativo, especie de tapíz, que se supone del pintor Kose Kanaoka (siglo IX), de estilo indo-persa. En el siglo XV personifica esa escuela el artista Tosa, y él y sus discípulos practican el gran arte (asuntos religiosos, históricos, etc.).—*Escuela de Kano:* Kano y sus discípulos imitaron la naturaleza y la vida, simplificando formas y dejándolas circunscritas á rasgos concretos y precisos. Estas escuelas, desarrolláronse desde fines del siglo XV hasta la mitad del siglo XVIII. Desde esa época hasta nuestros tiempos, una escuela nueva capitaneada por Hokusai (1760-1849) se impone en todo el imperio. Hokusai cifra sus ideales artísticos en estas máximas: «No se enseña el arte; para ser artistas no hay que hacer

sino copiar la naturaleza». Hokusai tuvo riquísima fantasía en el dibujo, colorido valiente y enérgico, y gracia y espontaneidad en los asuntos de sus cuadros, lacas, *kakémonos*, pantallas, albums, etc.—Subsisten hoy las



Fig. 133 —Pintura japonesa.

tres escuelas, pero la más corriente es la de Hokusai, que como puede juzgarse por el grabado núm. 133, es la más conocida en los países europeos que mantienen relaciones con el Japón.

El archipiélago filipino pertenece á la Occeanía occidental (antigua *Malasia* ó tierras habitadas por los *malayos*), llamada *islas asiáticas*. Este antecedente y los descubrimientos arqueológicos que han revelado restos de templos cuyo carácter es indio, egipcio y caldeo en lo antiguo, chino y japonés en tiempos más recientes; la exposición filipina celebrada hace pocos años en Madrid, y cuyos principales pabellones se han conservado con excelente acuerdo, dan clara idea de las artes en aquellas hermosas islas, no bien estudiadas todavía, á pesar de los notables trabajos que acerca de este asunto pueden consultarse en el *Boletín de la Sociedad geográfica de Madrid.*

La *pintura filipina* recuerda en su carácter peculiar la china y la japonesa; pero la civilización actual de aquel pedazo de tierra española es muy superior á lo que comunmente se cree, y el arte «encuentra en Filipinas entusiasta é idónea interpretación, lanzando á la culta Europa hombres que, como Luna y Tavera, bastan para justificar el perfeccionamiento rápido y completo de que es susceptible aquel pueblo» (Nieto Aguilar, *Estado actual y porvenir del archip. filip.—Bol. de la Soc. geog.* de Madrid, t. XXXVI, núm. 4, Abril 1894).

Al tratar de las artes suntuarias dedicamos preferente atención á las industrias artísticas que dan nombre y fama á Manila y demás islas del archipiélago filipino.

Fenicios y hebreos.—Bien poco hay que agregar á las observaciones que acerca de fenicios y hebreos, quedan hechas en el tratado de Escultura. La pintura fenicia de carácter industrial, que es la única que se conoce (cerámica, vidrios esmaltados, etc.), tiene interés muy escaso, y ningún carácter digno de mención especial revela.—En cuanto á los hebreos, ya hemos dicho que su religión les prohibía poner ni áun «simulacro alguno de Dios, no solamente en el templo, pero ni en ningún lugar profano....» (*Josefo, De bello Jud.* cap. 9.), prohibición

que debe de tener su orígeu en que el *Exodo* (32) refiere, que Moisés, por mandato de Dios, bajó de la alta cumbre del monte al valle donde los israelitas tributaban adoración al ídolo que habían fabricado y en un arrebato de santo fervor, arrojó al suelo la imagen, y después de pisarla la echó al fuego convirtiéndola en cenizas.

Los judíos, más tarde, ya en su peregrinación por Europa, dedicándose á las artes y á los oficios, á las ciencias y á la literatura, y aunque por lo que respecta á la España cristiana, vivieron perseguidos y anatematizados por leyes y concilios, muchas veces,—salvo épocas determinadas como el reinado de Don Alfonso el sabio, por ejemplo, y la protección que en algunas ocasiones les dispensaron los monarcas y reyes de taifas moros, por lo que toca á la España árabe,—en arquitectura, contentáronse con imitar la de los árabes españoles, como son elocuentes pruebas *Santa María* la Blanca de Toledo y la iglesia del *Tránsito* (conocida vulgarmente por S. Benito); nada hicieron, que se sepa al menos, de escultura, y en cuanto á pintura, diéronse, como los moros, á *pintar la fygura de nuestro salvador e redentor Ihesu Christo*, de la *gloriosa santa maría su madre* y otras imágenes que tocaban á *nuestra santa fé católica*, según resulta de la carta real de Doña Isabel I á su pintor mayor Francisco Chacón, de que ya hemos hecho referencia en nuestro tratado La escultura (Insértase la *Carta Real* en el tomo LV de la *Colecc. de docum. inéd. para la Hist. de España*, pág. 315).

Por lo demás, á guisa de moda, la crítica moderna, que ha dado en la flor de quitar toda importancia á la cultura árabe, haciéndola descender de todas partes con tal de no reconocerle un átomo de originalidad, dedícase á probar que los judíos españoles influyeron en gran manera sobre la ciencia, la literatura y la poesía patrias, pues «los grandes poetas hebreos de España fueron, además, grandes filósofos y teólogos, y sus pensamien-

tos y obras influyeron de un modo poderoso en la civilización europea durante la Edad Media» (Valera; *Advertencia* á la II edic. del libro de Schack *Poesía y arte de los árabes en España*, etc., pág. XIX). La hermosa teoría iniciada por el gran crítico y novelista, prospera de día en día, y aunque toque alguna vez en la exageración más desusada, será el principio de una era de justicia para las influencias que moros y judíos ejercieron en España, y borrará dislates de tanta monta como los ocasionados por el curiosísimo libro *Centinela contra judíos*, (Madrid, 1736), cuyos dos capítulos más suaves tienen los siguientes enunciados: «Cap. I. Como los Judios son, y siempre han sido presumidos y mentirosos, fol. I.— Cap. 2. Como los Judios son, y han sido traydores, folio 7.»



LIBRO SEGUNDO

EL CLASICISMO EN OCCIDENTE

GRECIA Y ROMA

I

Las pinturas griegas.

Antecedentes.—*Tiempos legendarios*: Hissarlik, Santorin, Jalyzos, Mycenas.—Caracteres de las pinturas.—*Tiempos* heróicos: La guerra de Troya.—La figura humana en las pinturas de los vasos.—Caracteres de estas pinturas.—*Tiempos heróicos:* Estilos asiático ó jonico; ático; dórico ó de Egina.—Las pinturas murales y los cuadros. Anforas panatenáicas; las placas de arcilla y sus pinturas.—*El siglo de Pericles*: Caracteres de la pintura griega.—Intento de clasificación de géneros diferentes.—Los pintores.—Alejandro y Apeles.—Las pinturas de Apeles juzgadas por la antigua y la moderna crítica.—*La decadencia*: Causas de la decadencia en el arte pictórico griego.—Los flamencos y holandeses de aquellos tiempos y sus cuadros de frutas, etc.—Resúmen.—Los colores, los barnices y las tablas — Pinturas griegas de Tarragona.

Bien poco, realmente, hay que agregar á cuanto acerca del orígen y de los precursores del Arte griego hemos expuesto en el tomo I de esta obra (págs. 97-104);

al tratar de la Escultura (págs. 48-52 de este tomo) y en el capítulo preliminar de este tratado. Las ruinas de Hissarlik, Santorin, Jalysos, Spata y Knossos, su curiosísima cerámica y su orfebrería, que Duruy califica exactamente de prehistóricas (obra cit. t. I. cap. II), revelan rudos ensayos de pinturas murales y de vasos, á que en el mencionado capítulo preliminar hemos hecho referencia (págs. 48-52.); pero siendo los vasos, casi los únicos monumentos pictóricos que de las épocas primitivas se conocen, apesar de que al tratar de la *cerámica* (tomo III), damos más extensos pormenores, incluimos aquí breve referencia del carácter artístico de esas pinturas, para deducir de ella las clasificaciones posteriores, bien difíciles de concretar, pues debe de recordarse que hasta el año 776, en que comienza la era de las Olimpiadas, no puede determinarse la cronología griega, ni separar, con conocimiento de causa, lo verdaderamente histórico de lo fabuloso.

Tiempos legendarios.—Deben de pertenecer á esta época todos los descubrimientos de Hissarlik, Mycenas, Tiryntho, Santorin, etc., de que ya hemos hablado y acerca de cuyo carácter hay diversas opiniones. Duruy, por ejemplo, apoyando su teoría en los testimonios de Homero y Herodoto, cree que la civilización griega procede de fenicios, asirios y egipcios, pero establece la gradación siguiente: Hissarlik, en cuyos primitivos restos de cerámica impera el adorno geométrico rudimentario y toscos ensayos de la figura humana; Santorin, en que se advierte el carácter asirio y chipriota; Jalysos, que sirve de enlace entre Santorin y Mycenas; Mycenas, cuyos importantes fragmentos de notabilísimo interés revelan marcada influencia egipcia y asiria, pues ya digimos en el tomo I que muertos hallados en las sepulturas descubiertas por Schliemann tienen caretas de oro, y la forma y adorno de los vasos recuerdan los de Santorin y de Jalysos y los motivos de decoración de aque-

llos (véanse, á este propósito, los datos que citamos en las págs. 48-52 de este tomo).

Tiempos heróicos.—«La guerra de Troya, dice Duruy, dejó más hondos recuerdos en la memoria de los griegos y ejerció en el arte y la poesia más duradera influencia (1). Este acontecimiento, ciertamente histórico, señala el instante en que Grecia, después de haber sufrido durante siglos la invasión que se operaba de Oriente á Occidente, experimentó á su vez una reacción y dió principio á un movimiento en sentido opuesto» (ob. cit. t. I. página 57). Con efecto, en esa época que no puede fijarse con exactitud y que se calcula corresponda al siglo xii antes de J. C., los griegos trabajaban el oro, la plata, el cobre y áun el hierro; adornaban con emblemas los escudos de los jefes, aunque según Duruy «los cuadros del escudo de Aquiles no son más que un sueño del poeta» (ob. y t. cit. pág. 93), y pintaban sobre los vasos y grababan en los cascos de sus guerreros divinidades, adornos y fantasías de estilo asirio marcadísimo.

Hottenrot, tratando de los vasos griegos contemporáneos del que reproduce nuestro grabado núm. 134 dice, que «esta clase de vasijas pertenece al período de tránsito de la época primitiva del arte cerámico de los griegos á otra de mayor desarrollo...» *(Hist. del traje en la antig. y en nuestros días. Edad antigua).* Los cascos lidios, frigios y troyanos que reproduce este autor en su hermosa obra, revelan también las mismas influencias en los mónstruos alados y adornos que los decoran (2).

---

(1) Compara Duruy la guerra de Troya con la de Tebas.

(2) También es de mucho interés para el estudio de las influencias ejercidas en el arte griego, la pátera fenicia de Dali, de que tratan Perrot y Chipiez (*Hist. del arte*, t. III) y Clermont-Ganneau (*La estampería fenicia y la mitología iconológica entre los griegos*. El último, demuestra en su notable estudio, como la escena que ocupa el centro de la pátera, la tomaron los fenicios de los egipcios y de aquellos los griegos «llegando á ser en su mitología el combate de Hércules contra el triple Gerión...» (cita de Duruy en el t. I de su obra, pág. 308).



Tratando el interesante origen del arte griego, dice M. Heuzey, que el progreso adoptó resueltamente por tema favorito la figura humana, é introdujo en el decorado de los vasos «un elemento nuevo y original que comienza por asociarse con otras dos clases de adornos, por ejemplo en las alfarerías de Milo. Bajo el impulso de la poesía heróica de los helenos, este principio fecundo se desarrolla rápidamente. Con la segunda época de la cerámica corintia, la pintura de los vasos llega á ser como una ilustración popular de la epopeya nacional. El carácter, en cierto modo literario de estos adornos, se acentúa más aún con la introducción de las inscripciones que explican las escenas legendarias. Así se constituye una nueva imaginería, verdaderamente digna de la brillante imaginación de la raza griega, que no solamente se extiende á la cerámica, sino también á todo el arte decorativo» *(Les figurines de terre cuite du Musée du Louvre.* DUMONT, *Les ceramiques de la Grece propre).*



Fig. 134.—Vaso griego.

TIEMPOS HISTÓRICOS.—Hasta el siglo v (época de Pericles), la pintura hállase en los períodos de formación y de arcaismo, en los que se advierten las influencias ya referidas, que determínanse de un modo más concreto en los tiempos arcaicos, en los cuales hay que considerar tres caracteres, como hemos advertido en la Escultura: el *asiático* ó escuela jónica; el *ático* ó escuela de Atenas y el *dórico* ó escuela de Egina, enlace este último con el siglo de oro del arte griego.

La pintura, que había decorado muros y vasos, parece que intentó tener vida propia, pues se refiere que Bularcos pintó un cuadro representando la destrucción

de Magnesia del Meandro, obra adquirida en precio exhorbitante por el rey Candale. Nada resta de esos pretendidos cuadros, pero los vasos y algunas placas de arcilla dan idea de que la pintura no estaba á la altura de sus dos egregias hermanas la arquitectura y la pintura, ni siquiera en el período *dórico*. Aun las *ánforas panatenaicas* (1) que corresponden ya á los tiempos del comienzo de la grandeza de Atenas, se distinguen por la rigidez y la excesiva altura de los personajes que en ellas se representan, y porque los ojos de aquellos están dibujados de frente, en tanto que los cuerpos están de perfil.

Son interesantísimas las placas de arcilla descubiertas recientemente y que hoy se conservan en varios museos. La que representa una escena de duelo (museo del Louvre) es muy interesante. Toda la familia rodea el muerto que está tendido en rico lecho. Benndorf y Duruy explican minuciosamente esta escena (DURUY, ob. cit. t. I, pág. 91). Esta, como casi todas esas placas, son *ex-votos* (ofrenda ó recuerdo) dedicados á un héroe, á un dios, ó á un jefe de familia.

Otra placa notable es la que representa un alfarero fabricando un vaso á torno (Museo del Louvre.—*Gazette arqueol.* V, 1880).

Como ilustración de estas ligeras observaciones reproducimos un fragmento de la pintura de un vaso, en que se representa á Teseo dando muerte al Minotauro, ante Ariadna (este tipo de pinturas tienen marcado carácter oriental y cierto aspecto egipcio) grabado número 135; una figura de mujer de la placa de escena


Fig. 135.—Teseo

(1) Véase la *Cerámica*, tomo III de esta obra.

funeraria de que hemos hablado antes (este tipo de pintura es más asirio que egipcio y revela ya progreso en el dibujo)—grabado núm. 136 y otra pintura de vaso firmada por Polignotos, que corresponde ya al siglo v, que representa los preparativos de un sacrificio y que muestran los caracteres distintivos de las pinturas del siglo de oro del arte griego (1); grabado núm. 137.



Fig. 136.—Figura de mujer.

El siglo de Pericles.—Aunque buen número de críticos é historiadores, entre ellos el erudito Manjarrés, han afirmado que la Pintura griega «respecto de sus adelantos, puede considerarse que corrió parejas con la Escultura» (Manjarrés, *La pintura*, pág. 7), es lo cierto que esas afirmaciones no pasan de puras hipótesis, puesto que como ya hemos repetido, ninguna pintura grande se conserva, y teniendo en cuenta que se conoce á Polignotos, Panenos, Micon, Zeuxis, Parrhasios y otros artistas por lo que de ellos dicen los antiguos historiadores griegos y latinos, y, á lo sumo, por algun vaso en que se lee la firma de alguno de ellos.

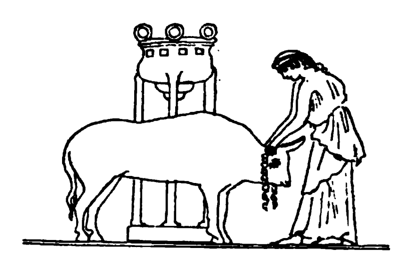


Fig. 137.—Sacrificio.

(1) Dice Plinio, que Polignoto fué «el primero que pintó á las mujeres con trajes brillantes y graciosos peinados dando á sus figuras expresión» (Castellanos, *Arqueol.* t. III, pág. 96).

Respecto del carácter del arte pictórico entre los griegos, el ilustre Pi y Margall, apesar de su entusiasmo optimista por conceder á aquel lo que á la arquitectura y á la escultura han reconocido la crítica y la historia, dice: «La perfección constituía para ella (la Grecia) la divinidad: en el más intrépido de los hombres adoraba al Dios de la guerra; en el más fuerte un semidios; en el que supo arrastrar los pueblos tras los melodiosos acentos de su lira, en el que hizo brotar la mies sobre los campos yermos, en el que cubrió las vertientes de los montes con la sombra de las vides, en el que al volver del combate echó los cimientos de una ciudad y sentó allí su trono, en el que rescató una belleza robada, en el que arrostró el peligro para salvar su patria, en cuantos supieron elevarse sobre el nivel de sus semejantes, adoraba dioses, semidioses, héroes. Divinizando al hombre había de humanizar la divinidad: imposible que al par de las naciones cristianas pudiese siquiera concebir que podía recorrer aún nuevos y más dilatados espacios. Llegó á la mayor belleza de formas, pero no á la mayor belleza de expresión: no penetró en el fondo del arte» (*Hist. de la pint. en Esp.*, pág. 23).

En buena lógica, hay que admitir la opinión de Duruy, fortalecida con el estudio del lugar y de los monumentos que restan, y conforme con la mayor parte de los sabios modernos; la pintura «no alcanzó nunca en Grecia la perfección de la estatuaria» (ob. cit. t. II, página 259); su carácter de auxiliar de la escultura se lo impidió siempre y las pinturas de vasos y las placas de arcilla pintadas nos revelan ese carácter, pues parecen copias de los relieves con que decoraban las metopas y los frisos.

De hipótesis en hipótesis, apoyados en los textos de los historiadores griegos y romanos, hasta se ha intentado una clasificación de los géneros en que desarrollaron sus obras los pintores griegos, que según Manjarrés

fueron: el histórico religioso, el histórico profano, el histórico alegórico, el de costumbres, el de paisaje y el de exhornación (ob. cit. pág. 24). A esta clasificación ha ayudado el descubrimiento de las pinturas murales de Pompeya, de que trataremos más adelante.

Los artistas más famosos del siglo v, fueron: Polignotos de Thasos, decorador del templo de Teseo; de parte de los Propleos; del *Anaceion*, santuario de los Discursos: del *Pecilo*, ó pórtico donde los griegos se guarecían del sol y que se llamó *pórtico pintado*, y de otros edificios. El estilo de Polignotos, según los antiguos, tenía aun la rigidez del arcaismo; sin embargo elogiábase la expresión y belleza de las figuras y la sencillez de los procedimientos (1).— Zeuxis de Heraclea del Ponto y Parrharios de Efeso, su rival, comienzan á brillar más tarde y sus estilos son más correctos y humanos. A Zeuxis, el audaz pintor de Elena, como dice Pi y Margall, lo censuraba Aristóteles por dejarse influir por las corrientes jónicas, que en el arte griego, como recordarán los lectores, representan el principio femenino (tomo I de esta obra, pág. 118). Plinio y Luciano, describen las obras de Zeuxis y hacen de ellas grandes elogios. Parece que tanto Zeuxis como Parrharios combinaban la luz y las sombras. Parrhasios, como su rival, era tan rico, que no usaba otro traje que el de púrpura con rica franja de oro y se preciaba de ser modelo de buen gusto, de riqueza y elegancia. Según Manjarrés, que incluye á estos

(1) Plutarco, en la vida de Cimón, dice que Polignotos tenía relaciones amorosas con Elpinice, hermana de aquel y que cuando el artista «pintó las Troyanas en el pórtico que antes se llamaba el Plesianacto, y ahora el Pecilo, delineo el rostro de Laodices por la imagen de Elpinice»... Polignotos era rico y pintaba gratuitamente, como lo dan á entender los siguientes versos de Melantio:

De los Dioses los templos, generoso,
Ornó a su costa, y la Cecropia plaza,
De los héroes pintando los retratos...

(Plutarco. *Las vidas paralelas*. t. II, pág. 99).

dos artistas en la *escuela jónica* (según este autor Polignotos pertenece á la *ática)*, Parrhasio aventajó á Zeuxis «en el modelado, dando mayor animación á las figuras y siendo sus composiciones más variadas y ricas» (ob. cit. pág. 10).

La Grecia continental, Sycione y Tebas, tuvieron algunos pintores célebres. Dice Duruy: «Timante, que venció á Parrhasios en un concurso por su *Ayax disputando las armas de Aquiles;* Pausias, artista en quien se revelaba más la gracia que el vigor, y el beocio Arístides, que comunicaba á sus figuras la expresión moral que Zeuxis no supo reproduçir en las suyas, mereciendo por esto las censuras de Aristóteles. Más tarde, la escuela de Sycione brillará en todo su esplendor en Lisipo y Pánfilo» (ob. cit. t. II, pág. 287).

Menos que de los anteriores se sabe de Pamphilo, cuya lista de obras, sin embargo, se conoce por Plinio. El carácter de la escuela dórica de Sycione parece que fué la erudición algo rebuscada; pero la agrupación de figuras, el dibujo y el color, revelaban una buena época del arte. Contemporáneos de Pamphylo fueron Arístides, Eufranor, que era también arquitecto, Melantho y Nicias (1).

Apeles y su escuela.—Cuando pretendióse que la época en que floreció Apeles se titulara *el sigló de Alejandro,* quedaron tan grandes exageraciones en la historia, que hoy son difíciles de desarraigar ciertas creencias referentes al esplendor de que se revistieron todas las manifestaciones de la cultura, para que estuvieran en relación con los brillantes resplandores que iluminan la figura guerrera de Alejandro el grande. Examinada la historia con mayor detenimiento, sin el prejuicio de que se vá á juzgar en la del victorioso con-

(1) Según Plinio, este fué el primer pintor que se dedicó á dar relieve á las figuras, estudiando el claro oscuro.

quistador una de las más grandes y trascendentales épocas de la historia de la humanidad, se advierte tal preponderancia en las apreciaciones, que ni aún tratándose de particularidades de la cultura de aquellos tiempos, suelen estar de acuerdo los comentarios con lo concreto y cierto de los hechos.

Alejandría, con su civilización transplantada de Grecia y su brillante sabiduría oriental, asombra al mundo; «pero de aquella erudición no salió nada original y verdaderamente grande,» como ha dicho Duruy (*Hist.* cit. t. III, pág. 238, nota 3). Quizá el sabio y moderno historiador de los griegos resultó en su crítica de la época de Alejandro un tanto severo con el conquistador, con su obra y con las tristes consecuencias de sus glorias y de sus triunfos, pero en realidad, si es cierto que la época de Alejandro maravilla y deslumbra, lo es también que el genio griego hállase en el período de decadencia, y el arte, especialmente, en el que con razón indiscutible, califica la crítica de *efectismo y voluptuosidad* (1).

Sin embargo, Apeles, á juzgar por lo que de él dicen antiguos historiadores, aventajó á todos los pintores anteriores y contemporáneos suyos, y su escuela unió en estrecho consorcio los atrevimientos y la gracia del arte oriental, con la severidad y correcta grandeza del arte griego; y debe de ser cierto este mérito extraordinario del artista, cuando es probado que Alejandro mandó que nadie le retratara, sino Apeles, como había dispuesto que ningún artista, sino Lisipo, esculpiera ó fundiera su estátua; así lo dice Horacio en sus *Epístolas* (lib. 2, ep. 1) y en los versos siguientes:

---

(1) Merece conocerse el notable juicio crítico de Duruy acerca de Alejandro el grande (obra cit. t. III, págs. 238, 239 y 240). Y no se extrañe la severidad del sabio francés: el escritor y filósofo latino Lucio Apuleyo (siglo II), dijo de Alejandro: aquel «cuyo valor nadie con justo título podrá esperar, ni tampoco desear su fortuna». (*Floridorum*—fragmentos de varios discursos—lib. I).



Edicto vetuit, ne quis se præter Apellem
Pingeret, aut alius Lysippo duceret, æra
Fortis Alexandri vultum simulantia... (1)

Los retratos, las glorias de Alejandro, y las fábulas mitológicas, fueron los asuntos desarrollados por Apeles en sus pinturas. «Alejandro niño, adolescente, hombre y hasta Dios; Alejandro á caballo ó sobre un carro, coronado por la Victoria ó asistido por los Dioscuros, en su trono ó en su campo de batalla; los compañeros de Alejandro, sus caballos, sus mancebas...; tales fueron— dice Beulé,— durante el reinado de Alejandro, los asuntos que ocuparon su pincel. ¡Qué contraste con las páginas grandiosas y verdaderamente nacionales que Polignoto trazaba en el Pœcile y que Fidias esculpía sobre el Partenon!» *(L' art. grec avant Péricles*, París, 1868).

La crítica moderna considera á Apeles como el antiguo Correggio, pero, realmente, es esto una exageración, porque sin conocer ninguna absolutamente de las pinturas del famoso artista, no es posible apreciar, por juicios más ó menos adulterados de sus contemporáneos griegos y de los escritores latinos, si en aquellas se reunía la expresión, el atrevimiento del dibujo, el relieve de las figuras producido por un admirable claro oscuro, y la forma y la delicadeza de escuela, cualidades esenciales que caracterizaron el estilo del admirable pintor italiano, con quien se quiere comparar á Apeles. Ya sabemos, que dicen los antiguos «que jamás le igualó pintor alguno en reproducir ese encanto indescriptible, esa atracción que en el ánimo del espectador ejercen las obras artísticas, y que puso de manifiesto al representar

---

(1) CICERON explica del siguiente modo el real privilegio concedido á los dos artistas: «No por el honor que hacia á Apeles y á Lisipo, permitió Alejandro Magno que solamente aquel le retratara y este le esculpiera, sino por que pensaba que su arte haria honor, no solo á ellos, sino también á sí mismo»... (*Epist.* ad Q. Fil. lib. 5)



á la diosa del amor y de la hermosura cuando sale de las olas y exprime con sus manos divinas la espuma de su magnífica cabellera» (*El arte y la lit. en Grecia*, por J. Falke. Rev. de *Ciencias y letras*, 1895, pág. 66), pero esto no puede demostrarse con ejemplos, y á tan desmesurados elogios puede argüirse con la opinión de Bayet, que fundamenta sus estudios en modernas investigaciones acerca de la Grecia, y que dice que Apeles mostraba en sus obras, «al parecer, un talento ágil y gracioso, lleno de finura y de habilidad, pero falto de grandeza» (*Hist. del arte*, pág. 71), lo cual también nos parece un tanto atrevido, por las mencionadas razones (1).

Muerto Alejandro, Apeles vivió en Alejandría y allí pintó su famosa composición la *Calumnia*, «cuadro aterrador hijo de la calumnia misma, fruto de una falsa acusación que hizo pesar sobre la cabeza del artista la envidia del pintor de Ptolomeo» (*Pí y Margall*, ob. cit. pág. 22), y perseguido por el calumniador, que era un rival celoso de la gloria del maestro, retiróse á la isla de Cos, donde murió (2).

Para la mayor parte de los críticos é historiadores que se han inspirado en la magnífica obra de Winckelmann, que ya hemos citado, con el divino Apeles llegó la pintura á su mayor esplendor, y después de él comenzó la triste

---

(1) Duruy opina lo propio que Bayet, y dice en el citado juicio crítico de la época de Alejandro: «¡Y qué no debe el arte de Apeles y de Lisipo al de Zeuxis y Scopas! .. (ob. cit. t. III, pág. 240).—Beulé en su obra citada. dice que en Apeles domina la ciencia á la imaginación.

(2) Así lo relatan algunos autores. en cuyas referencias se apoya Bayet (*Hist. del arte*. pág 71). —Otras versiones refieren de distinta manera el incidente. El pintor Antifilo, protegido de Ptolomeo, denunció á Apeles como autor de una conspiración contra el rey, tramada en Tiro. Ptolomeo mandó prender á Apeles. y tal vez esta calumnia hubiera costado la vida al gran artista. sino se hubiese descubierto por uno de los verdaderos conspiradores que Apeles era inocente, y que la calumnia era un invento del pintor Antifilo, contra el maestro griego. Enterado el rey de toda la verdad, entregó á Apeles 100 talentos de oro y al calumniador Antifilo, para que lo hiciera su esclavo. Apeles se retiró á Cos, donde acabó sus días.

decadencia. Sin embargo, hay que tener en cuenta que fueron contemporáneos de Apeles el célebre Protógenes de Rodas, que imitaba la naturaleza con escrupulosidad suma y que debe de conceptuarse como pintor exclusivamente realista, y Asclepiodoro de Nicophanes, el que tomaba por modelo de sus obras á las más hermosas cortesanas griegas, y que Perseo fué ilustre discípulo de Apeles.

La decadencia.—Winckelmann, atribuye al exagerado desarrollo de la imitación, entre los griegos, la decadencia incuestionable del arte en aquel pueblo. El ilustre crítico dice que la imitación «límita y deprime la imaginativa; cuando no se puede superar á Praxiteles y á Apeles, tampoco se logra igualarlos; el imitador siempre queda inferior al original» (ob. cit., t. II, lib. VIII, cap. III). Realmente, á la Pintura sucedióle lo propio que á su hermana la Escultura, que del *efectismo* descendió á la *Voluptuosidad*, y que de esta,—que tuvo por norte la copia minuciosa del más grosero materialismo y que representó de manera escandalosa las lúbricas escenas de la vida de los dioses, que los pintores del siglo v velaron con delicado simbolismo siempre, —cayó en la absurda decadencia que los antiguos autores describen.

Quizá Protógenes, el competidor de Apeles, el que tan sólo por un contorno que el gran maestro trazase para darle á entender que no le había encontrado en su casa, exclamó: — «Me declaro vencido y quiero abrazar á mi maestro;» el entusiasta por la imitación de la naturaleza en su realidad más absoluta, fué el primero que imprimió á la pintura griega ese carácter que determinó su decadencia; pero no debe de olvidarse que esa decadencia responde á un movimiento general en toda la cultura griega, que se influyó por el mal gusto, consecuencia tal vez del exceso de erudición, del abuso de las reglas artísticas y de las trabas impuestas por la

técnica, que para el pintor, el escultor ó el poeta que carece de genio, se convierte en estrecha esclavitud que deprime todo rasgo individual.

Tal vez se refiere á esa decadencia artística el poeta Lucilio (1) que dedica á un pintor, los siguientes versos:

Te apoderas muy bien de las facciones,
¡Oh pintor! pero nunca tu consigues
De la palabra apoderarte: siempre
A tus diestros pinceles se resiste (2);

ingenioso modo de decir al artista que supo copiar el cuerpo, pero que no logró expresar en sus creaciones los rasgos del espíritu.

En tan desastrosa época, no faltaron, como dice Falke, flamencos ni holandeses de aquellos tiempos «que en cuadros pequeños y acabados representaran frutas y comestibles, escenas de la vida vulgar, tiendas y barracones de artesanos y otros asuntos de índole parecida. Dióse á estos artistas el nombre de *riparógrafos* ó pintores de inmundicias, sin que esto fuese inconveniente para que se vendieran sus cuadros á subido precio. Hiciéronse también caricaturas que llamaban *grillos* y, por último, en tiempos de los sucesores de Alejandro Magno, el paisaje llegó á constituir un ramo independiente» (est. cit. pág. 66 y 67).

Todo cuanto dejamos expuesto, viene á demostrar, no obstante, los elogios de los autores antiguos y las hipótesis optimistas de los neo-clásicos de últimos del pasado siglo, que la Pintura griega no puede igualarse á la Estatuaria de aquel país, de la que fué poderoso auxiliar, pues es indudable, que así como los primeros escultores pintaron sus estátuas con groseras tintas, tal vez con una sola, los del tiempo de Pericles imitaron

(1) Nació 148 años antes de nuestra era.

(2) *Antología griega. Bibliot. univ.* t. XCII, pág. 84.

los colores de la naturaleza sobre el mármol. Plinio (XXXV, II, 28) dice que el pintor Ricias ayudaba á Praxiteles *in statuis circumlinendis*, y Platón pensaba «que el color debía contribuir á realzar la naturaleza, pero no á cambiarla» (citas de Duruy, t. II, pág. 258); por lo que el sabio arqueólogo E. Robinsón, apoyándose en esos y en otros antiguos textos griegos y latinos, en las investigaciones de modernos historiadores y en las suyas propias, afirma:

1.° Que los griegos y los romanos, desde los comienzos de su arte escultórico, solían pintar sus estátuas y relieves de mármol;

2.° Que tan sólo quedaba sin cubrir de color en el mármol, aquella parte en que el color natural del mismo servía para los efectos que se querían representar;

3.° Que eran colores consistentes y no sólo tintas los que se empleaban, pues el objeto era imitar la naturaleza en la forma y el color *(La antig. escult. polic. Ilust. artist.*, año 1892, pág. 695).

Terminaremos este tratado, consignando, que según Plinio (XXXV, 7), los griegos sólo se sirvieron de cuatro colores principales, *melium* (blanco), *atticum* (amarillo), *sinopis portica* (rojo) y *atramertum* (negro); que tal vez usaran el óleo y que pintaron al temple, al incausto (1) y al fresco, y conocieron el mosaico y los tapices. Dice Castellanos que «hacían uso en sus cuadros al fresco de un barniz de cera para darles brillo y mayor consistencia y duración. Apeles, según Plinio, obtenía estos efectos por medio de un barniz negro y ligerísimo

(1) Plinio (XXXVI, 11), describe el procedimiento al *encauste*, dividiéndolo en tres clases: 1.° mezcla de cera y colores que se aplicaban sobre la tabla con ciertos instrumentos llamados *cauteria.* 2.° Id. que se aplicaba sobre el marfil, grabando antes los contornos con un buril (*veruculum*) y 3.° Id. que se aplicaba sobre la tabla y los vasos, fundiendo precisamente la cera para poder aplicarla con un pincel.—Cros y Henrry han publicado en París (1884), un interesante estudio titulado *L'encaustique et les autres procedés de peinture chez les anciens.*



que nadie podía imitar» (ob. cit., t. III, pág. 89). Pintaban los griegos sobre planchas de barro y tablas de alerce, de que viene el nombre latino de *tabulæ*, cuadro, «por que las tablas enceradas hacían el oficio de lienzo, de pergamino ó de papel» (Barcia, *Dicc.* art. *tabla*).

Merecen estudiarse los interesantes fragmentos de pinturas griegas que se conservan en nuestro notable Museo de Tarragona (núm. 545 al 645 del *Cat.*). Hay entre ellos uno que tiene pintada una ninfa de hermoso y fresco colorido (núm. 621 del cit. *Cat.*) y procede, como los demás, de las excavaciones de aquella famosa ciudad.



II

La pintura en Roma

A.—Pinturas etruscas

Antecedentes.—Los etruscos y sus pinturas murales.—Las antigüedades etruscas del Vaticano.

Las modernas ciencias históricas, adjudícanse la gloria con los notables trabajos de Mommsen, Studemund, Florelli, Rossi, etc., de haber aclarado los orígenes de Roma y demostrado de un modo incuestionable que los etruscos no son el pueblo autóctono de Italia (1), mas es lo cierto, que si Dionisio Halicarnaso creyó tal cosa del pueblo etrusco, Plutarco dijo en la vida de Rómulo, que este hizo «venir de la Etruria ó Tirrenia ciertos varones, etc.» *(Las vidas paralelas*, t. I, pág. 46); y Dionisio vivía en Roma unos treinta años antes de J. C. y Plutarco emprendió sus viajes y sus trabajos literarios el año 66 de nuestra era, resulta corregido el error y aun iniciado el punto de partida de las modernas inves-

(1) El ilustre marqués de la Fuensanta del Valle en su notable *Discurso* de recepción en la Academia de la Historia (1895), ya citado en esta obra, trata este asunto, con su reconocida competencia (págs. 38, 39 y 40).



tigaciones; mas es lo cierto, que hasta el siglo XVII, no comenzaron los descubrimientos de las cámaras sepulcrales de los etruscos, donde,—con posterioridad, especialmente desde Dempster, que en su libro *Etrusca regalis* (Florencia, 1723), comenzó el estudio de tan interesantes monumentos,—se han hallado los restos más notables de artes é industrias de un pueblo tan poco conocido y cuyos manuscritos, aún no pueden comprenderse apesar de los notabilísimos trabajos de Geoffroy, Martha, Darembery y Sagliò (1).

Mr. E. Bretón (*Monumentos de todos los pueblos*, t. II, pág. 143 y siguientes), da muy interesantes noticias acerca de los etruscos, apesar de que la obra, que ya hemos citado anteriormente, está escrita en la primera mitad de este siglo, cuando no se conocían los grandes descubrimientos de nuestra época. Bretón describe los sepulcros de Cortona (la gruta de Pitágoras), de Volterra (en este hay inscripciones en caracteres etruscos divididos en columnas por medio de líneas de un color rojizo), de Perusa (*torre di San Maguno* y *los Volumni*) de Cervetri, que dieron origen á un museo especial en el Vaticano, y los de Corneto, que son muy ricos en pinturas murales.

«Del arte pictórica de los etruscos, dice Herzberg, dan muestra las pinturas de paredes de las sepulturas, especialmente las que se encontraron en las de la necrópolis de Tarquinio. La ejecución de estas, es, por regla general, sencilla: los colores son claros, abigarrados, puros y simples, y las imágenes ofrecen más harmonia de colores que verdad, faltando además á las obras

(1) ..... «se leen en etrusco los nombres propios, pero nada más se sabía, ni en qué grupo ó raza debía clasificarse este pueblo, ni su lengua, cuando al quitar en el Museo de Agran á una momia las envolturas que la cubrían. se ha visto que las formaban un manuscrito etrusco, cuyo estudio, muy adelantado ya, nos hace esperar se sepa al fin cuál sea esta lengua hasta hoy ignorada» (M. DE LA FUENSANTA DEL VALLE, *Disc.* cit. pág. 41).

etruscas la fina y delicada belleza y el idealismo que ..... caracterizan á las griegas. La pintura de vasos, que tanto incremento tomó entre los etruscos, no pasó de ser una pesada imitación de los originales griegos» (ob. cit., pág. 162). Los artistas etruscos, parece que estaban inspirados siempre en sombrías y violentas escenas mitológicas, conformes con el espíritu de la nación, sensual, grosero, tosco; formado sobre las preocupaciones fanáticas de adivinos ó *arúspices;* teniendo por norte y guía la superstición más completa. Conócese muy bien la influencia fenicia que vino á los paises etruscos importada de Tiro y Sidón, pero se advierte, aun más, que después, quisieron imitar á Grecia, y la tosquedad ingénita en el espíritu del pueblo no dejó germinar en sus artes la delicadeza y el buen gusto griegos.

Acerca de los sepulcros de Corneto, descubiertos desde fines del siglo pasado hasta mediados de este, hay datos muy curiosos é importantes. La gruta *delle inscrizioni* (1827) conserva pinturas que representan caballeros ejercitándose en el juego de la sortija, bailarines y personajes mitológicos; en la *del Cardinale* (1786), las escenas pintadas son diversiones de música y baile; en la de *Bighe* (1837), escenas de circo, atletas, músicos y bailarines; en la de *Querciola*, un festín; en la *Francesca*, juegos de circo; en la *dell Morto,* juegos de circo también y «un hombre acostado en una cama y en el momento de espirar: una mujer le tapa los ojos con su gorro y otra le cubre los pies. Á cierta distancia del lecho, se ve otra mujer, muy mal tratada, en aptitud de la desesperación más profunda;» en la tomba del *triclinio* (1830) hay grandes figuras, y varios personajes acostados mientras otros danzan y tocan varios instrumentos y á los lados de la puerta hay dos hombres á caballo; y en la gruta *del Tifone,* además de las dos grandes figuras aladas y anguipedes que se supuso fueran los Ti-

fones (1) y que parecen los dos Aloides hijos de la Tierra (2), hay varias figuras romanas, lo cual prueba que este sepulcro se utilizó posteriormente, y una inscripción roja, que dice: «Aurelia F. E. Optima femina Vixsit, ann xlv (Bretón, ob. cit., t. II, páginas 146-148). Nuestro grabado número 138 representa un fragmento de una pintura etrusca, según Herzberg (ob. cit. pág. 162).

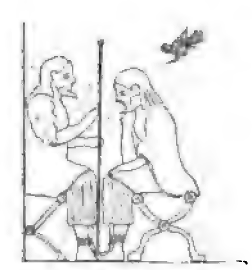


Fig. 138.—Pintura mural etrusca.

En el Museo del Vaticano, guárdase interesante y hermosa colección de esculturas, vasos, joyas, etc., etruscas, y Gregorio XVI hizo copiar varias pinturas que representan danzas, banquetes fúnebres, mímicos y gladiadores. Según Wey, el *combate de las Amazonas*, obra de un artista desconocido, refleja «los resplandores de Policletes y de Myrón...», por lo cual, el ilustre viajero dice que es muy difícil aceptar la opinión de Mommsen que asegura que los etruscos no aportaron ningún arte á Italia *(Roma*, 1886, pág. 652).

Respecto de este punto concreto, ya en el tomo I de nuestra obra *(Arquit. etrusca)* y en este, al tratar de la Escultura de aquel país tan poco conocido, hemos expuesto la opinión que, fundamentada en nuestros modestos estudios, hemos formado acerca de los etruscos y de su enlace con griegos y romanos (3).

---

(1) *Tifon*, gigante infernal, genio de las regiones subterráneas, entre los griegos. *Tifon* para los egipcios, era el principio y personificación del mal.

(2) Otos y Efialto, gigantes hijos de Neptuno y de Ifimedia. Hicieron la guerra á Júpiter. Llámanse los Aloidas, porque su madre Ifimedia era esposa de un príncipe llamado Aloos, cuando Neptuno bajo la forma del río Enipeo la sedujo. Los Aloidas se envanecieron tanto por su fuerza y su belleza que pidieron por esposas á Juno y Diana, ocasionándose con este motivo la guerra con Júpiter, en la cual fué vencido Marte. La transformación de Diana en corza y el querer herirla los dos hermanos, costóles la vida.

(3) Es muy digna de aprecio la opinión de nuestro diligente arqueólogo é

B.—PINTURAS ROMANAS

Las pinturas murales de Roma, Herculano y Pompeya.—El lujo del imperio romano —El incendio de Roma y la destrucción de Pompeya y Herculano.—El siglo de oro del imperio.—Las pinturas pompeyanas y su significación en el arte —Vitrubio y su clasificación de la pintura.—Pinturas romanas del Museo de Tarragona.—«Las bodas de Aldobrandini.»—La casa de Livia.—La casa dorada de Neron.—Caracteres de la pintura romana.—La decadencia.

Apesar de los elogios que los entusiastas por el clasicismo prodigan á las pinturas conocidas de la época romana, hay que convenir en que las obras pictóricas de la casa dorada de Nerón, la tumba de los Nasones, la casa de Livia, las llamadas *nupcias de Aldrobandini*, los frescos de Herculano y Pompeya, etc., son de incomparable valor arqueológico, pero su mérito artístico no corre parejas con el interés y la importancia que, actualmente, representan para la historia del Arte.

Cuando Roma llegó á ser la capital del mundo, la civilización griega, incluso el baile y la mímica, habíase infiltrado lentamente en el ánimo del pueblo, siendo artistas griegos de la decadencia los que utilizaron sus artes y las etruscas para fomentar los gérmenes de las artes romanas. Algunos años más tarde, cuando César construyó su trono de emperador sobre las ruinas de la degradada república, la afición á las obras de arte llegó

---

historiador Castellanos, que habla en su obra (*Arqueología*, t III, pág. 101 y sigtes.). de las pinturas etruscas citando á Plinio, que encontró en Ardea y en Lanuvium techos pintados en que se representaba á Atlante y á Elena y en Cere otros muros y techos «que alaba como el progreso más rápido de los primeros tiempos del arte » Castellanos dice, «que por más que les pesase á los Romanos, cuando quisieron pintar sus casas. tuvieron que acudir á los Etruscos, que fueron sus maestros en este arte» (Obra cit. t. III, pág. 102.)



á tan disparatado exceso, que Plinio, apesar de su grande amor á cuanto supone cultura, se lamenta de que sólo se publicaran leyes suntuarias contra el lujo en la mesa y de que no hubiera alguna que prohibiese la introducción de mármoles de otros paises, á tanta costa traidos (*Lib. 35*, cap. 7).

Gran parte del tesoro artístico transportado de Grecia á Roma pereció en las llamas, la noche del 18 al 19 de Julio del año 64 y los días siguientes. El famoso incendio de que se culpa á Nerón y respecto de lo cual nada ha podido aclararse que justifique ó desvanezca ese cargo contra el tirano, contribuyó tal vez al decaimiento del arte clásico, porque los más hermosos modelos griegos y los monumentos más antiguos de la Roma de los reyes, quedaron destruídos en esa catástrofe. Apesar de tal desgracia, de la acaecida después (el 24 de Agosto del año 79 de J. C.), en que quedaron sepultadas bajo la lava del Vesubio Pompeya, Stabiæ y Herculano (1), en el siglo II de nuestra era produjose el llamado siglo de oro del imperio romano, con carácter bastante uniforme en todos los dilatadísimos dominios de Roma (2).

«En el ramo de pintura, dice Herzberg, había tomado gran incremento la decorativa de habitaciones, cuyo carácter y estado nos han revelado las existentes en las

---

(1) Plinio el joven, sobrino del gran naturalista Plinio el viejo, en una de sus famosas cartas á Cornelio Tácito, describe como testigo presencial la inmensa catástrofe. He aquí uno de los párrafos más interesantes: «No se oían más que lamentos de mujeres, quejidos dolorosos de niños, gritos de hombres: éstos llamaban á sus padres, aquéllos á sus hijos, los unos á sus esposas, las otras á sus maridos, no teniendo más recurso para conocerse que el tono de la voz. Éstos lamentaban su desventura, aquéllos se compadecían de sus parientes y algunos invocaban la muerte para no sufrir el temor que ella inspira. Muchos rogaban á los dioses con las manos tendidas; otros muchos suponían que ya no los había y que esta era la última y eterna noche del mundo...»

(2) HERZBERG en su *Hist. del imp. rom.*, dedica el cap. III, á describir «el mundo antiguo en el segundo siglo de nuestra era,» de grande interés para la historia de la civilización del imperio romano.



ruinas de Pompeya, que son en general de la época de Claudio. Son asuntos consistentes en su mayor parte en representaciones de edificios de arquitectura ligerísima y fantástica, con columnitas delgadas como cañas, casitas como glorietas, tejados extravagantes, siempre más ó menos en perspectiva, con profusión de guirnaldas; todo intercalado con figuras aéreas, danzantes báquicos, animales imposibles, instrumentos de música, paisajes, escenas de caza y de teatro, y follaje, con abundancia de pájaros. En algunas paredes, las figuras de fondo son de estuco en relieve y se armonizan muy bien con la pintura. El carácter de esta pintura es en general alegre, airoso, y trae recuerdos de los placeres de la danza, del amor ó de la mesa» *(Hist. del imperio romano*, pág. 155).

Por lo que se observa en Pompeya y Herculano, las casas de gentes de cierta posición estaban cubiertas de pinturas, que si bien están hechas en poco tiempo y sin grandes conocimientos artísticos, revelan ser obras, más bien de artesanos que de artistas, como hace notar Bayet en su citado libro (pág. 87), ó «de artistas medianos, que eran por lo regular los que pintaban las tumbas, términos y paredes de las casas de campo,» como dice Castellanos (ob. cit., t. III, pág. 105). Desde la razonada opinión de Millin *(Dicc. de Artes, art. Pintura)*, todos los críticos que han tratado de las obras pictóricas de Pompeya y Herculano, creénlas copias de obras célebres de la pintura griega, aunque más ó menos felices. El mosaico de la casa del Fauno que reproduce el grabado núm. 139, demuestra lo acertado de esta hipótesis.

Vitrubio, en su *Tratado de arquitectura*, dedica uno de sus libros (el VII) á la decoración, y habla de cinco clases diferentes de pintura mural: 1.ª imitaciones de miembros arquitectónicos y mármoles; 2.ª vistas arquitectónicas (escenografía); 3.ª escenas trágicas, cómicas

y satíricas; 4.ª paisajes y 5.ª cuadros mitológicos, históricos, etc. En nuestro notable Museo arqueológico de

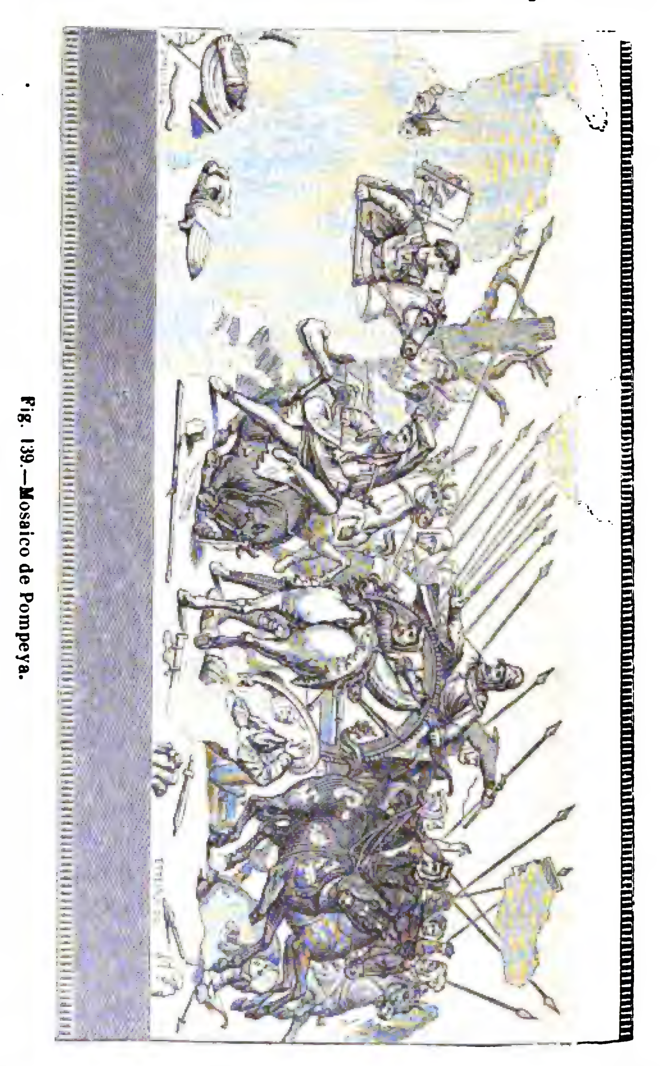


Fig. 139.—Mosaico de Pompeya.

Tarragona, consérvanse interesantes restos de pintura romana (núms. 645 al 663 del *Cat.)*, entre ellos uno que mide 1'50 m. de largo por 0'55 de ancho, que según el

Catálogo pertenece á una pared de un *triclinium* y que es notable por sus dibujos greco-romanos. Los colores predominantes en estos trozos de pintura decorativa son el encarnado, amarillo, verde y gris, habiendo también fragmentos en que la pintura imita jaspes. En Pompeya se ven todos esos colores, además del negro y el azul. En la casa del edil Pansa, en Pompeya, en las tiendas que había situadas en la planta baja del hermoso edificio, se han encontrado, según E. Bretón, «los colores necesarios á la pintura mural» (lib. cit., t. II, pág. 168).

Más correctas que las pinturas de Pompeya y Herculano y también más antiguas, son las celebradas *bodas de A dobrandini*, la *casa de Livia* y la *casa dorada de Nerón*, tres monumentos admirables que se conservan en Roma.

En 1606, cerca del *arco di Galliano*, en el Esquilino, fueron descubiertas las *bodas de Aldobrandini*, la composición pictórica más notable que de la antigüedad se conserva. Según unos eruditos, representa esa pintura el casamiento de Tetis con Peleo; según otros el de Baco y Cera, ó el de Julia con Manlio. Quizá, como opina Wey (ob. cit., pág. 639), es probable que se trate sencillamente del casamiento de los dueños de la casa donde se descubrió tan hermoso monumento, propiedad despues del cardenal Aldobrandini, cuyos herederos la vendieron á Pío VII, por la suma de 30,000 pesetas y hoy se guardan en elgabinete de *Frescos y temples antiguos* del Museo del Vaticano.

La casa de Livia, la viuda de Augusto, descubierta por el famoso comendador Rosa en el área del Palatino, investigaciones que completó en 1870 M. León Renier, es de verdadero interés para el arte. Esta casa, según Renier, ha podido estar conservada hasta los primeros años del siglo III Las pinturas más notables del edificio están en el *Tablinum* ó salas de honor. He aquí como

las describe Wey: «De los basamentos oscuros, encuadrados de escarlata, brotan las columnas inmoladas, cuyas estrías están interrumpidas por anillos de follaje, sosteniendo cornisas también de engañifa, de extraña opulencia; entre los tableros, de un rojo más vivo, realzados con frisos de azul suave y vaciados artesones amarillos, entre esos caprichos de arquitectura elegantes en su singularidad, se subsiguen algunas pinturas bien conservadas. La más bella, en cuanto á estilo, representa, sentada al pie de una columna que sostiene una *Juno* vestida, á la hija de Inaco, *Io vigilada por Argos* á quien *Mercurio* viene á robársela. El *Hermes* y el *Argos*, desnudos, son de soberbio dibujo: el primero tiene su nombre escrito en sus pies. Dos pinturas de Pompeya casi parecidas y descritas por M. Helbig, así como un rasgo de buril que representan el personaje en la misma actitud, demuestran la identidad de *Argos* Este lleva replegada sobre la rodilla una clámide color de violeta cubierta por la piel de un animal;» alude, dice M. G. Perrot, á un rasgo característico de la leyenda del héroe; según Apolodoro, Argos había matado un toro salvaje que devastaba la Arcadia y se había echado al hombro sus despojos...» En la misma sala, dos artesones representan el *Sacrificio de un cordero*, obra de estilo griego, y un *Encantamiento*, composición más libre y menos hierática. En el fondo de la sala hay un buen cuadro que representa á *Galatea* sobre las olas del mar. Otro de los cuadros es muy interesante para restituir el exterior de las viviendas burguesas de Roma. «Dos casas. perfiladas una sobre otra, desembocan á la calle por puertecillas cuadradas de una sola hoja; los pisos superiores, con pequeñas ventanas, van en disminución dejando terrazas salientes, una de las cuales forma galería cubierta, sostenida por dos pilares; una cornisa separa el primer piso del segundo. En una ventana y ne los balcones, tres personajes siguen con la vista en la

calle á una dama elegantemente vestida que, abanicándose con su *fabellum*, acaba de salir, seguida de una muchacha» (ob. cit., págs. 427-429). De las demás pinturas



Fig. 140.—Casa de Livia.

de la casa de *Livia*, se puede juzgar por el grabado núm. 140 que representa una de las habitaciones del ala izquierda del edificio. Los tableros, están coronados por unos in-

teresantísimos recuadros en que se harmonizan por parejas genios y atributos alados, de tonos azules, verdes y rosa, que, como dice Wey, «recuerdan ciertas figuras de la escuela de Rafael» (pág. 426).

La *casa dorada* (ó casa de oro) de Nerón, es actualmente el subsuelo de las termas de Tito, y pueden visitarse sus interesantes restos, desde que en 1812, Napoleón I mandó desobstruir parte del edificio. Lo poco que de los admirables frescos se conserva es de grande importancia. En la cámara principal, apenas se vislumbran los rasgos de una *Venus* recostada, con el *Amor* á sus pies. El pastor *Faustulo*, *Marte* y los niños amamantados por la loba, son los personajes de otra hermosa composición casi borrada también. En cuanto á pintura decorativa, la casa dorada es una verdadera revelación. «En la base de las bóvedas, dice Wey, el pintor trazó una serie de águilas con las alas desplegadas, que sostienen pequeños medallones con las garras, retratos de perfil de la familia imperial. La distribución, el colorido de esta decoración, y los tonos del fondo, sobre los cuales se levantan los encuadramientos recuerdan las *Loggias* de Rafael: el monumento por su grandiosidad, y las pinturas por la ciencia de una ejecución firme, eclipsan lo que se ve en Pompeya» (ob. cit., pág. 303).

Parece indudable que Rafael estudió esos frescos y que imitó su estilo en las *loggias* del Vaticano, y créese también que después que el gran artista estudió esas obras pictóricas, se volvió á cegar la entrada á las ruinas, que hasta hace poco tiempo han sido designadas con el nombre de *termas de Tito*, aunque ya, á mediados de nuestro siglo se opinaba que las treinta salas descubiertas, nada revelaban para considerarlas como baños, «pues ningún utensilio lo indica así, y por lo mismo el nombre de Termas parece poco aplicable á este edificio» (*Roma pint.*, t. I, pág. 70).

Los caracteres distintivos de la pintura romana, son la riqueza y fantasía de los ornatos; la gracia del conjunto; la ligereza del dibujo y del color en las figuras; la viveza y harmonía del colorido y la simplicidad y moderación de la luz. Plinio atribuye á un pintor llamado Ludio ó Ludius el sistema de adornar las habitaciones con motivos graciosos y ligeros (XXXV, 10) y muestra grande admiración ante una Minerva pintada por Amulio; cita también una *Atlante* y una *Helena* admirables y agrega que los cuadros extranjeros se exhibieron en Roma desde 607 de su fundación. Apesar de esos elogios, Plinio termina sus observaciones acerca de la pintura romana de este modo: «Bastante he dicho ya acerca de la dignidad de un arte que muere.»

Para formar idea completa del desarrollo cronológico de la pintura romana, hay que tener presente que esa exhibición de cuadros se refiere á los tiempos del cónsul Marcelo, criticado por los romanos, según Plutarco, por que, al pueblo «le llenó de ocio y de parlanchinería sobre las artes y los artistas, haciéndole placero, y consumiendo en esto la mayor parte del día...» *(Las vidas paralelas, Marcelo*, t. II, pág. 247).

La decadencia, prodújose en la Pintura por las propias causas que en la Escultura, y en ese período de mal gusto y de desconocimiento de los preceptos del arte se llegó á la época de Constantino y del engradecimiento de Bizancio, en el cual la Pintura toma el especialísimo rumbo que hemos de estudiar después.



LIBRO TERCERO

AMÉRICA

Antecedentes.—*Arte maya:* Pintura de Palenque y Yucatán.—*Arte nahua:* Las pinturas murales y manuscritas.—Carácter de esta pintura.—*Arte peruano:* Pinturas murales y de los vasos.—*Observaciones generales:* Afinidades entre el arte americano. el oriental y el de occidente.—Rasgos de la figura humana en las pinturas de América.—Las influencias asiáticas.—*Arte influido por el europeo*—Carácter que lo distingue.

Escasísimos restos se conservan de la pintura americana; mas puédese aventurar la hipótesis, por lo que manuscritos, vasos y cuadros murales enseñan, de que esta rama del arte no alcanzó entre los pueblos americanos la misma importancia que la Arquitectura y la Escultura.

Sin embargo, la cerámica peruana, por ejemplo, como en el tomo siguiente consignamos, tiene grandísimo interés para la historia y para el estudio de las costumbres del Perú, pues represéntase en los vasos, como en los antiguos griegos, todos los sucesos de la vida de aquel pueblo.

Dividiremos el brevísimo estudio de la Pintura americana anterior al descubrimiento, en tres agrupaciones: *Arte maya*, *arte nahua* y *arte peruano*, las cuales responden al plan y á las teorías que vamos desarrollando en esta obra.

Arte maya.—Comprende dos grandes pueblos, el Chiapas, cuyo centro conocido hoy es Palenque, y el Yucatán, con sus magníficas ruinas de Chichen-Itza.

Palenque, según opina Cronau, «era un lugar sagrado al que acudían los magnates de los pueblos toltekios con ofrendas á los dioses para elevarles templos, ó bien para dormir el sueño postrero á la sombra del santuario» (ob. cit., t. I, pág. 99), y confirma su opinión con argumento digno de estima, con la observación propia de no haber hallado en ninguno de aquellos edificios relieves, estátuas ni pinturas de otro carácter que el sagrado; carácter que resalta especialmente «en las numerosas pinturas, cuyas figuras en su mayoría llevan ofrendas en las manos» (Cronau, cita á este propósito el bajo relieve que hemos reproducido en la pág. 135 de este tomo). Según este distinguido viajero, las pinturas del templo de la Cruz son de especialísimo interés.

En las ruinas de Chichen-Itza, también se han encontrado restos de pinturas murales de entonación exagerada y chillona. Con esos colores auxiliaban aquellos artistas las formas de los relieves y esculturas para darles mayor animación y vida.

Lo mismo se nota en los monumentos escultóricos de Copán, enlace de aquellos, con los del pueblo *nahua*, ó mexicano.

Arte nahua.—Parece que la pintura tuvo importancia en el remoto período de los toltecas. El vizconde de Palazuelos, en el interesante estudio *El arte maya y el nahua* que hemos citado en el primer tomo de esta obra, dice con referencia á las pinturas aztecas que se conservan en el Museo de México, que se nota en ellas colorido

brillante y limpieza de trazado, pero negación de la realidad, ausencia de gusto y desproporción en las figuras, que revelan un arte infantil ó más bien decadente» *(El Centen.,* núm. 26).

Á lo que parece, la pintura servía á los antiguos pueblos *nahuas*, como á los orientales, para dar animación y aspecto de vida á los relieves (1), pero los manuscritos (bibliotecas de Dresde, del Vaticano, museos de México, Berlín, etc.), revelan que los antiguos mexicanos eran muy aficionados á dibujar y pintar y que Bernal Díez del Castillo *(Verdad. hist. de los sucesos de la conquista del Nuevo Mundo)*, no exageró, cuando en el capítulo XXXVIII de su famosa obra dijo, que entre los mexicanos había grandes pintores, pues las pinturas de Lienzo de Tlascala, por ejemplo, hechas sobre papel agave, forman una curiosísima colección en que se reproducen todos los sucesos de la conquista de México, hasta la conquista de esta ciudad. Esta notable obra de arte, es contemporánea de los hechos que en ella se representan y es del estilo mexicano de aquella época, dice Cronau, «que tanto recuerda al del antiguo Egipto.» La colección, formada por unas ochenta hojas, consérvase en el archivo de la ciudad de Tlascala y de ellas hay copia en el Museo nacional de México, hecha en 1779 por Yáñez y Yáñez (Cronau, ob. cit., T. II, nota á la pág. 140).

Pi y Margall, en su citada *Historia de América*, opina que no se puede formar idea por los manuscritos mexicanos de lo que fuera la pintura en aquel país (página 144), pero es lo cierto,—como nuestros lectores podrán juzgar por el grabado número 141 que reproduce algunas pinturas del códice de Tlascala,—que esas figu-

(1) Hablando Pi y Margall de los dioses mexicanos, dice: «A los unos teñía de negro el semblante, á los otros de amarillo, á los otros de azul, á los otros de rojo, y á muchos de varios colores (ob. cit. pág. 184).

ras tienen bastante intención y dan completa idea de que representan españoles y americanos, y que si el arte pictórico aparece en ellas como en período infantil,

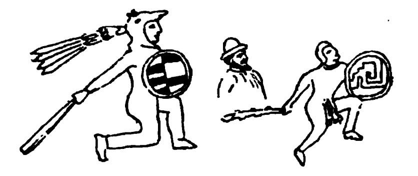


Fig. 141.—Figuras del códice de Tlasca a.

en el propio estado le hemos visto en los pueblos de Oriente, hasta llegar á las perfecciones ignoradas de Grecia, y á las realidades, exageradas por cierto, de Roma y Pompeya.

Arte peruano.—La manifestación pictórica más interesante del Perú, hállase en la cerámica, de la cual tratamos en el tomo siguiente. Júzguese, sin embargo, del carácter de estas pinturas por las que reproduce el grabado núm. 142, copiadas de un vaso (Museo de Berlín).



Fig. 142.—Figuras de un vaso peruano.

Larrabure, en su obra citada, describiendo el castillo de Paramonga, dice: ...«las paredes de las habitaciones están enlucidas con esmero y decoradas con pinturas al temple, que representan animales feroces, pájaros y diversas alegorías alusivas á la victoria de los incas, quienes sin duda restauraron toda la fábrica después de la guerra, lo mismo que hicieron con la mayor parte de los monumentos que cayeron en su poder» (pág. 285).

En otros edificios del Perú, nótase completa ausencia de ornamentación, por ejemplo, la casa de las Monjas ó vírgenes dedicadas al culto del Sol, el palacio llamado de Manco Capac y otros muchos. Lo contrario sucede en las ruinas de Chimu, Hatuncolla, etc., cuyos paramentos están decorados.

OBSERVACIONES GENERALES.—Por los escasos restos pictóricos que de los pueblos americanos se conocen, y por los estudios que la Exposición de 1892 ha puesto al alcance de mayor suma de arqueólogos y críticos, puede establecerse en la pintura americana la misma serie de coincidencias que hemos señalado en la Arquitectura y en la Escultura (véanse los tratados *América* en el tomo I, y en este, al tratar de la Escultura), aunque hay que tener presente las mismas razones que hemos aducido en la *Escultura,* para buscar aplicación al problema de que estando tan unidas por incontestables afinidades las construcciones peruanas con las etruscas, las representaciones de la figura humana, de los idolos, etc., tengan carácter propio en el Perú.

El estudio de la pintura de vasos americanos, es curiosísimo. El carácter maya, es decir lo más primitivo, adviértese en Guatemala, cuyos vasos revelan un arte de buen gusto. En México, encuéntranse influencias mayas apesar de estar caracterizado el arte nahua. En Nicaragua, hállanse grandes analogías entre el Perú y mayas y nahuas.

En las figuras mayas, obsérvase siempre la deformación de la cabeza (aplastamiento de la frente); en las del Anahuac no hay esas deformaciones. Las figuras peruanas tienen una falta de realidad que las caracteriza de ferocidad verdadera. Revelan mayas y nahuas el origen asiático, búdico, de los pueblos de donde es verosímil que procedan, y el Perú, apesar de las deformidades y

espantosas desproporciones de las figuras, algo de los vasos etruscos y griegos primitivos. En los colores empleados por los pintores de vasos de esos países predominan el rojo y el negro, casi siempre sobre el color blanco ó de tierra del barro de la vasija.

Las influencias asiáticas en los países americanos, pretende probarlas concretamente ahora el sabio arqueólogo Dr. Plongeon, con el descubrimiento de una urna que contiene los restos de Abel. Plongeon dice que el idioma maya es más antiguo que el sanscrito y que de él han copiado sus principales vocablos los pueblos indo-germánicos; que Caín y Abel eran hijos del rey Can y reinaban uno en Chichen-Itza y el otro en Uxmal. Los amores de la hermosa Moo, fueron causa de que Caín matase de tres puñaladas por la espalda á su hermano, á quien su esposa Moo adoraba. Esta hermosa, según el sabio americanista, ha pasado á los mitos del Egipto con el nombre de Mu (*Review of Review*, Septiembre 95).—Plongeon trabaja hace muchos años en la arqueología americana y á el se deben notables estudios.

Arte influido por el europeo.—Como en la Escultura, el arte español ha influido en América más directamente que otro alguno, y los pintores, como los escultores y arquitectos, han seguido las escuelas españolas.

Las revoluciones y el eclecticismo moderno, han contenido mucho la propagación de ideales artísticos en aquellas lejanas tierras.



LA PINTURA EN LA EDAD MEDIA

LIBRO PRIMERO.

LA PINTURA CRISTIANA.

Las Catacumbas como tránsito de la pintura pagana á la cristiana.—Estilo de las pinturas de las Catacumbas.—Caracteres de sus diferentes transiciones.—*Pinturas de estilo greco-romano:* Catacumbas de San Calixto.—Basílica de San Clemente.—Representaciones históricas.—Rasgos de las pinturas primitivas cristianas.—*El estilo bizantino en la Pintura cristiana*: Las basílicas y la reunión en ellas de elementos artísticos de Grecia y del Oriente.—Los mosaicos.—Su parecido con las pinturas de su tiempo.—El arte bizantino —Los concilios, la Iglesia y el arte.—Influencias del arte bizantino.—Caracteres del arte pictórico cristiano.—Pinturas de las catacumbas de Priscila.—Mosaico de la basílica de Santa Inés.—Fresco de la basílica antigua de San Clemente.—Las Madonas romano-bizantinas.—Creaciones del arte cristiano.—Procedimientos de la pintura y el mosaico.—Enlace de estas dos manifestaciones artísticas.—Conclusión.

«Hállase en las catacumbas el tránsito de la pintura pagana á la pintura cristiana»—ha dicho el ilustre crítico Tubino (*El arte y los artistas contemp.*, pág. 51)—y es tan real y verdadera esta afirmación, que el estudio que



vamos á esbozar ligeramente ha de demostrarlo así, con monumentos indubitados é indiscutibles.

El estilo de estas pinturas hasta el siglo v, es grecoromano; así lo revelan las figuras, los trajes, el carácter, la sencillez de la composición, hasta la escasa variedad de los colores empleados en ellas.—Desde el siglo IV, comiénzase á notar en las pinturas murales algo extraordinario que se puntualiza perfectamente en los siglos v y VI; algo del carácter bárbaro que influía ya costumbres y gustos desde fines del siglo IV (véase el estudio preliminar á la *Edad media*, t. I, págs. 205-209 de esta obra), «pero las pinturas ofrecen todavía como una solemne placidez y tranquilidad del alma, exenta de toda pasión, lo cual les dá, apesar de todos sus defectos, un encanto especial» (HERZBERG. *Hist. del imp. rom.* pág. 254). Más tarde, desde el siglo VI al VIII, la influencia que domina en todas partes es la de Bizancio; las figuras se alargan, adquieren rigidez y agarrotamiento y ofrecen á la observación innumerables defectos é imperfecciones; pero aquellas cabezas de santas imágenes revelan el puro éxtasis de la divinidad que los rudos artistas, inspirados en la fe, sentían y sabían expresar ya en sus creaciones. El arte cristiano, nacido en las Catacumbas entre los ayes de los mártires moribundos y las ardorosas profesiones de fe de los que se disponían á morir por defender la religión del Crucificado, había aprendido á representar la grandeza y la santidad de los justos; á idealizar los rasgos, toscos é imperfectos todavía, de los rostros de simbólicas figuras en que, por tradición y piadoso recuerdo, representaban á la Virgen Madre, á su Divino Hijo y á los Santos Apóstoles. El alma se refleja en esas imágenes, unión sublime de tristeza, de grandiosidad y de amor purísimo...

El museo de Letrán, en Roma, organizado por el famoso Rossi, incansable explorador de Roma subterránea, las catacumbas de San Calixto, la de Priscila, etc.,

y las pinturas de la primitiva basílica de San Clemente, bastan, sin necesidad de recurrir á otros monumentos, para probar la tesis que dejamos indicada; y no insistimos más acerca de los orígenes del arte cristiano, porque en el t. I (*Arquitectura*) y en el II, especialmente, (*Escultura*), hemos tratado de este asunto con alguna extensión. Para el mejor orden de lo que ligeramente vamos á explicar, dividiremos este tratado en dos agrupaciones: *Pinturas de estilo greco-romano.—El estilo bizantino en la pintura cristiana.*

Pinturas de estilo greco-romano.—Créese que las catacumbas de San Calixto (fué este santo varón Papa, con su mismo nombre; 219-224), antiguo cementerio pagano perteneciente á la noble familia de los Cœcilii Metelli y cedido á los cristianos por Septimio Severo (193-211), es el primero de los dominios de la Iglesia cristiana, y que por este motivo tuvieron en ellas su enterramiento doce ó catorce Papas. Además, una inscripción menciona que en esas catacumbas estuvieron mucho tiempo ocultos los cuerpos de San Pedro y San Pablo (1).

En aquellos venerandos muros, están pintados todos los símbolos y atributos con que los primeros cristianos representaron la idea de Dios y la doctrina del Crucificado, de lo cual hemos tratado ya en este tomo (págs. 165 y 166). Una de las bóvedas tiene por adorno una pintura muy interesante, dividida en ocho compartimientos, que sirven de orla al *Orfeo* que se ha insertado en la página

(1) Como datos que se deben tener en cuenta para probar la antigüedad de esas catacumbas, conviene consignar los que siguen: «Cicerón hace mención de ellas como del teatro de un crimen espantoso. Posteriormente, Nerón quiso buscar en ellas un asilo, pero le inspiraron un horror tal, que según expresión de Suetonio no tuvo valor para enterrarse vivo. Eusebio nos dice que el emperador Constantino hablaba con frecuencia de aquellos sitios como de un lugar terrible, y Prudencio, que los describió circunstanciadamente, los pinta en sus versos con los más sombríos colores» (*Roma pintoresca*, t. I, pág. 38).

166 anterior (ESCULTURA CRISTIANA). Esas pinturas (uno de los medallones de la orla lo reproduce nuestro graba-

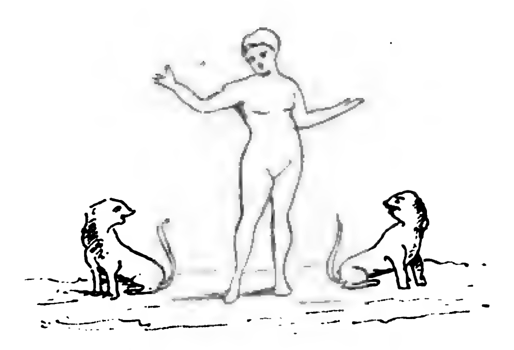


Fig. 143.—Fragmento de una pintura de las catacumbas de San Calixto.

do núm. 143), son de carácter greco-romano, y según d' Agincourt, corresponden á fines del siglo I de nuestra era, época á que debe pertenecer también, la mujer orante (grabado núm. 144), otra de las pinturas de esas famosas catacumbas, que en los siglos II y III, «fueron la metrópoli de la Santa Sede y el centro de la administración pontificia» (WEY, ob. cit. pág. 197.)

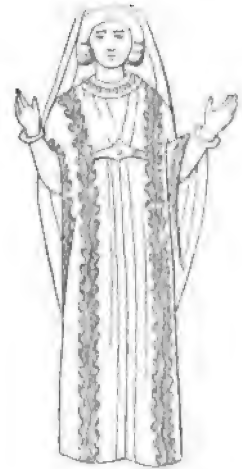


Fig. 144. -Mujer orante.

La basílica subterránea de San Clemente—que durante 800 años nadie siquiera sospechó,—guarda interesantes pinturas que merecen detenido estudio, advirtiendo que unidos á los restos de esa iglesia subterránea, se han hallado los de un palacio romano de construcción etrusca, lo cual demuestra la antigüedad de la iglesia (1).

(1) Véase acerca del origen de la primitiva basílica de S. Clemente, la citada obra de Wey. pág. 133 y siguientes.

En S. Clemente, hay pinturas que deben clasificarse en los siglos III y IV por su carácter greco-romano, trajes, etc. Las más antiguas, son dos cabezas, una de hombre y otra de mujer, de tamaño natural, y la del hombre (grabado núm. 145) especialmente, revela su origen romano en el aspecto, traje, etc. Seguramente, pertenecen estas cabezas á la primitiva pintura cristiana, aunque por nuestra parte no nos atrevamos á determinar el siglo á que pueden corresponder.



Fig. 145.—Fragmento de una pintura de la Basílica de San Clemente.

El imperio de Constantino (311-337,) la paz de la Iglesia y la fundación de Constantinopla ó Bizancio, determinó nuevos derroteros en el arte y especialmente en la Pintura, rompiendo las tradiciones paganas, «transformando las representaciones simbólicas en otras históricas, que un Concilio de Constantinopla (692) vino más tarde á confirmar, mandándose que la pintura histórica fuese preferida á los símbolos, y que la cruxificción de Cristo fuera representada bajo su aspecto real y no en forma alegórica» (D. T. Puebla, *Disc. de recep. en la Acad. de S. Fernando*, 1885, pág. 16.)

No hay que decir, que en las pinturas primitivas de las Catacumbas domina la sencillez más ingénua en el dibujo, en el colorido y en la composición, especialmente hasta el siglo IV en que el arte cristiano, pudo ya, á la luz del día, intentar las representaciones pictóricas de Dios, la Virgen y los Santos sin caer en las terribles acechanzas que los enemigos de la religión del Crucificado tendían por todas partes á los que tan admirables pruebas dieron de su fé, prefiriendo la muerte á negar que creían

en el que había dado el ejemplo, muriendo por salvar á los pecadores.

El estudio de las Catacumbas, de sus pinturas, grabados y relieves es de verdadero interés para la historia del arte. Mr. Wilpert, discípulo del insigne comendador Rossi, gracias á procedimientos especiales de fotografía, según recientemente han referido revistas y periódicos, ha completado la hermosa obra de su maestro, haciendo salir de las profundidades de aquellos asilos un verdadero tesoro arqueológico de grande importancia para los estudios teológicos, por que en las ilustraciones de aquellas sacrosantas páginas de la historia, del arte y también del cristianismo, no sólo halla el historiador datos importantísimos para seguir el progresivo desarrollo del arte, sino que el teólogo encontrará escrita allí la doctrina pura, contemporánea de los Apóstoles.

El estilo bizantino en la Pintura cristiana. —La construcción de las basílicas, durante el imperio de Constantino, hizo pensar en un arte pictórico más en harmonía con la grandiosidad de los nuevos templos. Constantino había hecho ir buen número de artistas griegos é italianos á Bizancio, pero como la decadencia imperaba en las escuelas clásicas, el famoso emperador hizo llevar á la nueva ciudad los tesoros artísticos que del arte pagano hallaron sus arquitectos en Grecia. Italia y Asia. De este modo, reuniéronse, para servir de base á la famosa civilización bizantina, los elementos de las artes helénicas, con los del más extremo y cercano Oriente.

Prendado del brillo y ostentación de las artes orientales, el nuevo estilo pictórico prefirió á la pintura el mosaico, que ya habían empleado aquellos artistas, los

griegos y los italianos (1) como complemento de decoración en sus edificaciones.

El mosaico, según Winkelman, es una especie de pintura compuesta de muchos pequeños pedazos de piedra dura, ó bien de gran número de pedazos de vidrio de diferentes colores.—Los mosaicos aplicáronse primero á los pavimentos y después á los muros. De la Asiria y la Persia pasó el mosaico á Grecia y Roma; y Plinio dice, que Socio, el gran artista de esta especialidad, había compuesto uno en Pérgamo á que llamaban *Asaraton œcon* (sala mal barrida), «denominado así porque estaban representados (en él) con pequeños cubos de diferentes colores, los restos de comidas que se suelen barrer con la escoba y que parecía habían quedado allí olvidados» (Puebla, *Disc.* cit. pág. 32).

Como es lógico y natural, la pintura y el mosaico influyéronse respectivamente en lo que toca á estilo, dibujo, colores, composición, etc., y mucho más, desde que la pintura cristiana hízose completamente bizantina; de modo, que los frescos y los mosaicos, generalmente, tienen el propio carácter.

«En el siglo vi—dice Hertzberg—y en el reinado de Justiniano I (2), que quiso glorificar la religión, el poder de la Iglesia y al propio tiempo su mismo reinado por todos los medios á su alcance, tomó forma y carácter el arte llamado bizantino, que consiste, no precisamente en formas nuevas y especiales, sino en efectos nuevos,

---

(1) *Mosaico*, del griego *mouselon* que quiere decir museo y mosaico, «porque el primer mosaico fué el pavimento de los museos» (Barcia, *Dicc.* cit. *Mosaico* 2).—... «el mosaico decorativo hecho por medio de cubos pequeños de pasta, cubierto generalmente de esmalte coloreado, que se aplican por medio de cemento sobre una superficie sólida. Este último procedimiento ocupa lugar importante en la historia de las artes decorativas, desde Santa Sofía de Constantinopla y San Marcos de Venecia, hasta la gran Opera de París» (Adeline, *Voc.* cit. art. *Mosaico*).

(2) 527-565 de J. C.

producidos por combinaciones artísticas con el auxilio de todos los recursos técnicos, mientras las formas empleadas, aisladamente conocidas ya, ni siquiera se conservan puras, sino variadas arbitrariamente y aún barbarizadas, y en particular inmovilizadas» (*Hist. del imp. bizantino*, etc. pág. 35).

Del carácter arbitrario que se advierte en las pinturas y mosaicos del arte bizantino, dan perfecta explicación los errores que acerca de heréticas interpretaciones de las doctrinas religiosas comenzaron á desarrollarse desde el siglo II del Cristianismo, informadas primero por excesos de fervor y más tarde por la soberbia y el orgullo. La Iglesia, procediendo con gran sabiduría, tuvo que purgar su doctrina de errores como el de Valentino (siglo II), por ejemplo, cuya representación de la Encarnación de Cristo dió y ha dado lugar después á pinturas que San Antonio condenaba como originarias de herejías (3. par. tít. 8, cap. 4). Los Concilios, trataron atentamente en todas épocas de las representaciones artísticas de las cosas sagradas; pero que ni entonces ni después se han podido refrenar por completo los errores de pinturas y esculturas religiosas, lo demuestran los Cánones de esos Concilios (1) y aún el famoso episodio de los iconoclastas (siglo VIII).

Las observaciones de los Santos Padres acerca de las imágenes, son de importancia grandísima para la historia del arte cristiano, y el que quiera ampliar tan interesante materia, puede consultar la ya citada obra del P. Interian de Ayala *El pintor cristiano*, que en todo este tratado hemos de tener á la vista. De esas reglas y

(1) «Si se introdujesen algunos abusos contra estas santas y saludables determinaciones, desea en gran manera el Santo Concilio que queden totalmente abolidos; de suerte que no se pongan á la vista ningunas imágenes que contengan algún falso dogma y que den ocasión á los rudos de algún error peligroso». (Sess. 25. de *Reform.—Concilio de Trento*).



observaciones, se deduce bien claramente que la Iglesia tuvo que impedir, que, al sustituirse por las modernas representaciones los símbolos que los primeros tiempos del Cristianismo dejaron en las Catacumbas, ocurriera lo que después describe con exactos colores Ambrosio Catharino: «Lo que es más sensible y abominable en nuestros tiempos—dice—es ver en templos y oratorios magníficos, pinturas tan lascivas, que allí es donde se puede contemplar lo más torpe que ocultó nuestra naturaleza: pinturas que sirven para excitar movimientos, no de devoción, sino de lascivia, aún en la carne más mortificada» *(De Cultu Imag.)*; así es que, desde que en la pintura influye el carácter bizantino, cúbrese el desnudo de las figuras y atiéndese á dar expresión de santidad á los rostros, sin reparar en que el uso de las ámplias vestiduras en que se presentan siempre envueltos á Jesús, la Virgen, los Apóstoles y Profetas, hace olvidar á los pintores el estudio del cuerpo humano, ideal de los artistas de Grecia y Roma.

El estilo bizantino, respecto de mosaicos y pinturas, según puede observarse en la ornamentación de Santa Sofía, y en los trabajos de esa índole, quedó fijado concretamente desde 558 á 563; «es rígido é inerte con muy leves reminiscencias del gusto decorativo antiguo», según hace observar Hertzberg (obra cit. pág. 37), pero deja entrever el florecimiento y progreso del arte que la invasión de los bárbaros, en Italia, especialmente, detuvo y aún hizo retroceder.

Aunque algunos historiadores separan el arte latino del de Bizancio, presentándolos diferentes en el siglo v y vi, es lo cierto que, desde Constantino, pinturas y mosaicos de Oriente y Occidente tienen el propio carácter con muy leves variaciones y que el dibujo y el colorido ya en los siglos mencionados es casi semejante.

«En Roma, Nápoles, Rávena y Milán—dice Puebla—aparecen composiciones decorativas, de las cuales algu-

nas todavía pueden ser hoy admiradas por su harmonía y por la entonación del colorido. No es esto decir que la educación de los artistas fuese completa; muy al contrario, se nota carencia de estudio del desnudo, objeto favorito del arte pagano, á lo que, según los críticos, se debe que las figuras del arte romano bizantino aparezcan siempre vestidas con el fin de ocultar las faltas de dibujo de los contornos del cuerpo, lo cual indica también que los conocimientos anatómicos de la figura humana no habían entrado aún en la nueva escuela como elemento necesario de la pintura» (*Disc.* cit. págs. 17 y 18).—Prescindiendo del erróneo concepto de suponer que los artistas ocultaban con los trajes las faltas del dibujo, cuando lo cierto es, como antes hemos dicho, que el pudor, la fe, la grave solemnidad de aquellos días de amarguras y tristezas, derrocó los ideales de la belleza física que abarcaba todo el conjunto del cuerpo humano, para alzar la belleza moral, que sólo había de reflejarse en los rostros, que son espejo del alma, cielo que se anubla ó se despeja en relación con las tempestades y bonanzas del espíritu, y que retrata los verdaderos sentimientos del hombre;—prescindiendo de este concepto equivocado, repetimos, la opinión del notable pintor español es exactísima. Examinemos, aunque sea ligeramente algunos ejemplos de esta época de la pintura cristiana.

En las Catacumbas de Priscila, hállanse entre otras pinturas dignas de estudio, la que reproduce nuestro grabado núm. 146, que representa á San Pedro y a las Santas Práxedes y Pudenciana, nietas del senador Púnico Pudens, hijo de Priscila, los protectores de San Pedro. Parece que esta pintura corresponde á los siglos III ó IV, y corrobora esta suposición el carácter romano de los rostros que ya en los siglos siguientes comienza á desaparecer. La influencia bizantina se demuestra por todos los demás componentes de las figuras, y aún por

la costumbre, de origen griego (1), de escribir en la parte alta de las pinturas los nombres de los personajes,

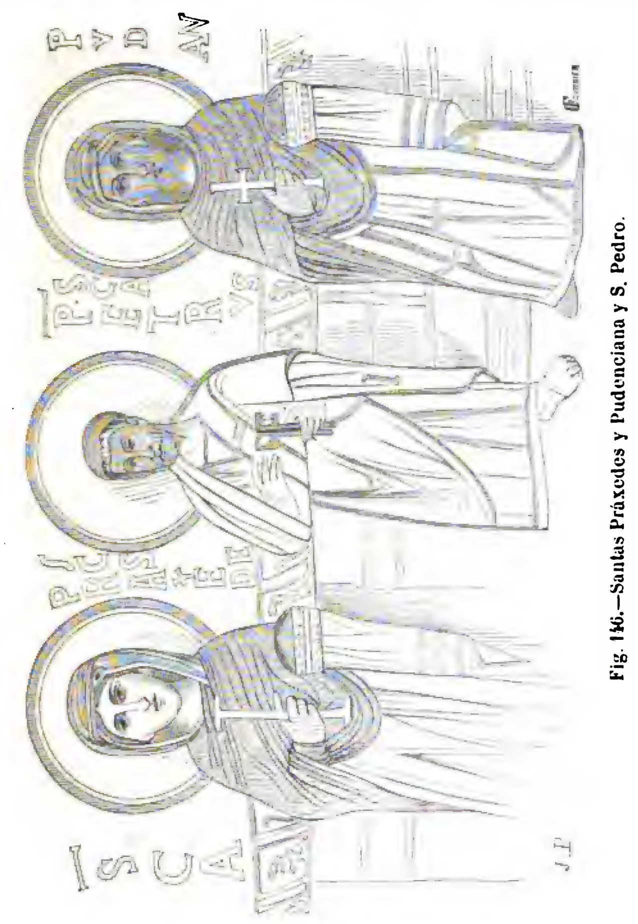


Fig. 146.—Santas Práxedes y Pudenciana y S. Pedro.

costumbre que se perpetuó hasta después del siglo XII y en algunas escuelas hasta la Edad moderna.

---

(1) En la cerámica griega, no sólo se encuentra muchas veces el nombre del pintor, como ya antes hemos hecho observar en este tratado, sino que también se leen las palabras que explican quiénes son los personajes que en la composición se representan.—Según Manjarrés, una de las prescripciones que parece que el clero bizantino tomó respecto de imágenes religiosas,

La influencia bizantina fué en aumento, pero los trastornos que produjo en todas partes la invasión de los bárbaros establece una especie de paréntesis en la historia del arte pictórico, que no son bastantes á llenar hechos como el de la reina Teodolinda que edificó su palacio en Monza «y lo enriqueció con pinturas que representaban asuntos tomados de los hechos gloriosos de su patria, y en que aparecían los lombardos con su propio traje nacional» (Puebla, *Disc.* cit. pág. 21).

Para demostrar esa influencia bizantina de que hablamos, basta, por ejemplo, estudiar el mosaico á que pertenece la figura que nuestro grabado núm. 147 representa. Trátase del notable mosaico del año 626 que se conserva en la basílica de Santa Inés de Roma, y en el cual, la figura de la Santa vestida con laticlavia de oro con orla blanca y túnica de color violeta, ceñida su cabeza con corona de carácter bizantino (véase el grabado) resalta solemne y majestuosa entre Dámaso y el primer Honorio. El mosaico está en el coro de la basílica.

Como ejemplo de las grandes composiciones pictóricas que desde el siglo v comenzaron á desarrollarse en el arte cristiano, véase nuestro grabado núm. 148, que co-

---

fué «la de escribir en los cuadros, y casi siempre en la parte superior de los cuadros de imágenes, el nombre de los santos que se quisieron representar colocando las letras ya en sentido horizontal......., ya en el vertical en esta forma: Ω

S S
C Γ
S I
S A
E N
B V
A S

costumbre que llegó á observarse hasta en los personajes no religiosos» (*Arqueol. crist*, págs. 271-272)

pia una pintura mural de la basílica antigua de S. Clemente. El pintor ha representado la Asunción de la Virgen. La madre de Dios abandona su sepulcro y sube al


Fig. 147.—Mosaico de la basílica de Santa Inés.

cielo, mientras los apóstoles manifiestan su admiración. Corresponde este fresco al siglo IX y fué compuesto por orden del papa León IV, según el dístico que se lee debajo del cuadro (Wey, ob. cit. pág. 137.)

Oportunamente hace observar el escritor citado, que «la escena tiene una animación que en nada se parece á la inmovilidad bizantina,» pero la influencia de este estilo en esa interesante obra es imposible negarla.

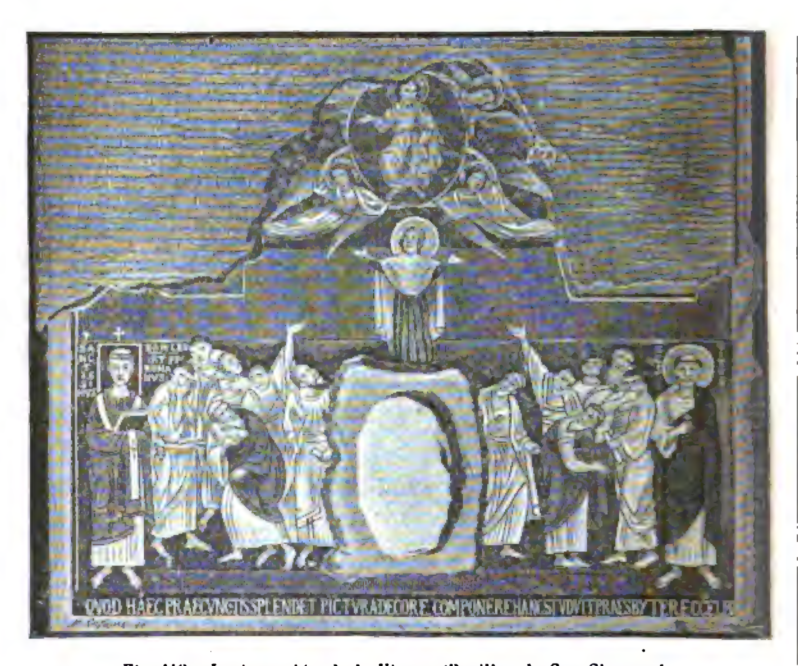


Fig. 148.—La Asunción de la Virgen (Basilica de San Clemente.

Más indudable es, aun, esa influencia en la Madona, que copia nuestro grabado núm. 149, perteneciente también á los grandes frescos de la antigua basílica y que tal vez sea algo anterior al siglo IX, si bien no parece que pueda ser contemporánea del mosaico de Santa Inés como opinan algunos arqueólogos, entre ellos el Rdo. Mullooly. Wey, en cambio, manifiesta plena convicción de que ese fresco no es anterior al siglo IX (página 138); pero comparándolo con otro (grabado núm. 150), del referido siglo IX, que se conserva en la cripta-bau-

tisterio de S. Valeriano, parece que tiene razón el citado religioso.

Seria interminable, y de escaso fruto al fin, el estudio



Fig. 149.—Madona (Basilica de San Clemente).

comparativo de imágenes y composiciones pertenecientes á esas oscuras épocas. El arte pictórico nacido en las catacumbas, se compenetra de tal modo con la escuela

que se produjo en Bizancio, que aun clasificar por épocas las pinturas de esas remotas edades. es expuesto á errores y equivocaciones. La influencia bizantina alcanza á todas partes donde el Cristianismo impera, y fortificada con el triunfo que sobre los iconoclastas obtuvo



Fig. 150.—Madona (cripta de San Valeriano).

(842), crea los caracteres de la pintura cristiana, las fisonomías definitivas de Cristo, de la Virgen, de los Apostóles y las Santas, establece el colorido de los trajes, y ya en el siglo XI, hasta publica *Manuales*, en que, como en el llamdo de Didrón, que se cree sea de ese siglo, se dán recetas para preparar los colores y el oro; se reglamenta la representación de los personajes bíblicos y los hechos de los Santos y Mártires, y se enseña cómo y en qué sitio se han de colocar las pinturas en las Iglesias. y cuáles son los caracteres que deben distinguir á Jesús, á la Virgen y á los Santos, y letreros que deben de colocárseles (Nota de Ferreiro á la pág, 193 de su citada obra.)

Terminamos este estudio, indicando los procedimientos de la pintura y el mosaico y el colorido que los caracteriza.

Winkelman, dice que las pinturas de Pompeya están

hechas sobre *fondo seco*,—de modo que no pueden conceptuarse como *frescos*, aunque Vasari y Millin aseguran que egipcios, griegos y romanos usaban aquel procedimiento, tomando al pie de la letra las palabras de Plinio *in udo pariete pingere* (pintar en pared húmeda,) todo lo cual se comprueba, según Wilkelman, examinando las capas diferentes de colores y llegando hasta el fondo. (LACROIX, *Les arts au Mogen age et á l'epoque de la renaissance*, cita de Puebla en su *Disc.* pág. 41.)

Seguramente, además de la pintura al *incaustum* y al *temple*, de que ya antes hemos tratado, los antiguos usaron otro sistema, que puede ser el *temple* y el *fresco seco;* el que Plinio designa *in cretula pingere* (pintar sobre greda), pues á uno y otro puede referirse esa denominación.

Ya hemos dicho antes lo que es el mosaico, arte que entre los bizantinos llegó á su más alto apogeo y desarrollo. Completemos esos datos, para comprender bien su enlace con la Pintura y la influencia que en esta ejerció.

La rigidez de las figuras, las deformaciones del cuerpo, el amaneramiento en el plegado de los paños y las incorrecciones de dibujo, de perspectiva, etc., provienen, sin duda, en la Pintura directamente del mosaico, en donde es más difícil corregir todos esos errores, á no dominar por completo las partes del diseño. De aquí las formas rígidas, escuetas y desproporcionadas de las figuras y el escaso estudio que revela la indumentaria de las mismas. En cuanto al efecto, es preciso confesar—dice Hertzberg—«que estos magníficos cuadros, con todas las faltas indicadas, imponen no sólo por el brillo del oro y de los colores, sino también y principalmente por el carácter tranquilo, de aparición visionaria, pero majestuosa de sus figuras..... Un rasgo característico de estos mosaicos es, que no tardó el azul del fondo en ser reemplazado por el oro, para lo cual los bizantinos soldaban al parecer una hojita de oro entre dos capas de vidrio, y

de esta composiciónformaban las piezas» (obra cit. página 38).

Los caracteres especiales del arte bizantino, se afirman y se desarrollan de tal modo después del episodio de los iconoclastas, que la influencia de ese arte lo abarca todo y en todo deja huella. Por eso hay que reconocer lo cierto de la opinión de Hertzberg, que dice de esas representaciones, que con sus grandes errores de forma y sus amaneramientos de colorido, con todos sus defectos y bellezas, son «la transición de la antigua pintura simbólica, á la histórica moderna.»



LIBRO SEGUNDO.

LAS PINTURAS ÁRABES.

Los preceptos mahometanos contrarios á las representaciones de la forma humana.—Desobediencia de estos preceptos, y pintores, y pinturas muslímicas.—Las monedas de los primeros años de la egira.—Explicación del precepto y de su desobediencia.—Pinturas murales y cuadros.—Pintores y libros de pintura.—Origen indo-persa del arte árabe.—La pintura hispano-muslímica.—Casas persas decoradas con frescos de origen italiano.—Analogías entre Persia y España árabe.—Monumentos pictóricos árabes que restan.—Las pinturas de la Alhambra.—Datos históricos y críticos acerca de ellas.—Comparación de ellas con las miniaturas persas.—Hipótesis, respecto de los autores de esas pinturas.—Resumen.

Una de las cuestiones de crítica histórica más discutidas y empeñadas, es, la de si los árabes, mejor dicho, los pueblos que abrazaron la religión de Mahoma, han cultivado la pintura, como tal bella arte, ó si los pintores mahometanos, huyendo de prohibiciones más ó menos esplícitas como preceptos religiosos, se abstuvieron de toda representación humana, de copiar la naturaleza y de servirse de las composiciones pictóricas para decoración y adorno del interior de los edificios.

La famosa sura V del *Corán* nada revela en concreto,

como recordarán los lectores; en cuanto al precepto del *Hadits*, á que se refiere Gayet en su interesante libro *L'art persan* (1,) es más esplícito, puesto que dice *guardaos de representar*, etc., pero en Oriente y Occidente fué casi siempre desobedecido, y á nadie es lícito negar hoy, como dice, Amador de los Rios (D. Rodrigo,) «por lo que al Oriente hace, la existencia de pintores célebres entre los muslimes de aquellas regiones apartadas, no sólo á causa de los testimonios reiterados con que así lo acreditan las historias arábigas, y entre ellas las que forman el libro interesante de las *Mil y una noches*, sino los notables trabajos de Mr. Lavoix, por una parte, y sobre todos los del..... Sr. Fernández y González ...., ya que no haga mención especial y determinada de las miniaturas con que se ilustran y enriquecen algunos códices arábigos de los guardados en la Biblioteca del Escorial.....» *(Disc. de recep. en la Acad. de S. Fernando,* 1891.)—«Nuestro Gabinete de estampas, dice Lecoy de la Marche, refiriéndose á Paris—posee además de otros modelos de este arte muy variados, la colección de *Dames et seigneurs de la Perse* y la de *Portraits, des rois mongols,* traidas por el veneciano Manuci» (*Les manuscrits et la miniature*, pág. 294.)

Ya en las págs. 185 á 193 de este tomo, hemos tratado esta cuestión con motivo de ta *Escultura árabe* y más adelante (pág. 233 y siguientes), dejamos señalada una interesante influencia oriental en el arte español; pero el estudio de la Pintura y su historia nos vuelve á poner

(1) «Gardez-vous de representer. soit le Seigneur, soit l' homme, et ne peignez que des arbres, des fleurs et des objets inanimés»..... (pág. 265).—*Hadits*, según Eguilaz, significa «relación, narración de un hecho, de hechos ó acontecimientos». (Prólogo á la leyenda *El hadits de la princesa Zoraida*, etc.. en que se describen las pinturas de la Alhambra de Granada, á que hemos de referirnos después. Esta leyenda, admirable por su interés y la belleza de su lenguaje, es donosísima invención del sabio orientalista D. Leopoldo Eguilaz).

frente al problema histórico-crítico de si pintaron ó no la figura humana los pueblos islamitas, y hemos de agregar á aquellos algunos datos importantes, de donde pueda deducirse la oscura historia de la pintura musulmana.

Como ilustración á la notable obra de Augusto Muller *El islamismo en Oriente y en Occidente* (ya citada), inclúyense facsímiles de antiguas monedas orientales y occidentales en que se representa á los sucesores del Profeta. Una de ellas, corresponde probablemente al año 15 de la egira (636 de J. C.), está acuñada en Tiberiades y pertenece al tiempo de Abú Suleiman (Jalid Ibu El-Walid) (1). Como los sucesores de Mahoma querían hacer llevadero su triunfo en el Oriente, «se continuó acuñando monedas con leyendas griegas y persas y hasta conservando las cruces y las imágenes», como dice Muller (pág. 111), así es que en la moneda de Tiberiades la figura y los atributos son bizantinos, y las letras griegas, aunque estas digan *Jalib, Abú Suleiman*, y esta costumbre la vemos trasladada también á Occidente en la moneda de Muza Ibn Nosair, de que hemos tratado en las páginas 117 y 188 de este tomo.

Para Gayet, el precepto más ó menos explícito que se desprende del *Corán* y del *Hadits*, resume, simplemente en un dogma, la inclinación de las razas espiritualistas, y el arte árabe, al renunciar á la forma humana, no hi-

(1) Como antecedente que tiene algún interés, mencionaremos que Le Bon, con referencia á las investigaciones de Halevy y Schlumberger, dice que en Harám en el Yemen, se han hallado losas de arenisca, cubiertas de dibujos de plantas y animales y una notable colección de monedas de antiguos reyes yemenitas, algo anteriores á J. C. «El tipo grabado en una cara (de la moneda) representa á un personaje regio visto de perfil, con una diadema en la cabeza; y los cabellos, trenzados en madejitas, recuerdan exactamente el peinado de esos Hycsos ó reyes Pastores, llegados de Arabia, que reinaron largo tiempo en Egipto y de quienes Mr. Mariette ha descubierto las estátuas que hoy figuran en el museo de Bulaq. En la otra cara de la moneda está representado un mochuelo»..... (ob. cit. págs. 36 y 37.)

zo otra cosa que ceder á una repugnancia hereditaria. cuya huella se ha hallado á cada paso en la historia de los pueblos de Oriente. Sin embargo, agrega, mientras que el califato entero se abandonaba á este sentimiento, la Persia conservaba la representación de los seres animados y su pintura se desenvolvía, hasta el punto de tomar puesto entre las escuelas de arte, porque la Persia era cismática y los cismáticos no reconocen los preceptos del *Hadits* (obra cit. pág. 265).

Para nuestro sabio Simonet, la representación de la forma humana en Oriente y Occidente, «á despecho de la prohibición muslímica», tiene por causa la influencia de la población indígena (véase su cit. estudio acerca de la *Influencia del elemento indígena en la cultura de los moros de Granada*, pág. 47), y aunque la opinión del ilustre orientalista se fundamente en textos árabes, que se reputan como dignos de crédito, no deben de olvidarse otras circunstancias atendibles, que al tratar de la Escultura árabe hemos consignado (pág. 189 de este tomo) y la situación especial del pueblo árabe, que, como dice Muller,—advertiremos que este historiador no es muy entusiasta de los hijos del Profeta,—vino á caer jóven, fresco y vigoroso, con los defectos y cualidades de una raza egoista y bárbara, pero sagaz y apta para la civilizacion, produciendo los efectos de un rayo, sobre las provincias orientales del imperio griego y el Estado de los sasanidas, en donde imperaban «una situación religiosa insostenible, una civilización en muchos sentidos refinada, pero á la cual no animaba ninguna elevada aspiración» (obra cit. pág. 114).

Que no fué sólo en Persia donde se desenvolvió el arte pictórico, pruébanlo cumplidamente los importantes datos reunidos por Makrizi (*Chitat*, edic. de Bulak, I), á los que se refieren Schack, Muller, Le Bon y otros autores que no tratan el problema artístico que nos ocupa con deliberado propósito, sino como complemento de

otras investigaciones, y Gayet en *L'art árabe*, primero, y en *L'art persan* muy recientemente, resultando que en Damasco, en Bagdad y en el Cairo, califas, sultanes, visires y emires adornaban sus palacios con frescos y pinturas decorativas. Makrizi, escribió también de la vida de los pintores más celebrados y describió los frescos de Abu-Bekr, que murió en 365 (975), alborada del periodo fatimita; los de Ahmed-ibn-Yusuf, nombrado el *Husta* (el pintor), y los de Mohammed-ibn-Mohammed-Sehadja-ed-din-ibn-Daïa, á la vez pintor y diplomático, enviado por el sultan Beïbars como embajador al príncipe mongol Bérékeh, llevó á este como presente real «tres cuadros con fondo de oro, pintados por su mano, que representaban las ceremonias de la peregrinación á la Meca» (Gayet, ob. cit. págs. 266 y 267).

Con referencia á Makrizi, refiere Schakc la contienda entre los dos famosos pintores de la corte del califa Mostansir, Aben Aziz y el egipcio Kaszir, empeñada en los salones del ilustrado visir Bazuri, gran protector de los artistas. Aben Aziz se comprometió á «pintar una figura que apareciese como saliendo fuera de la pared, y Kaszir, por el contrario, se comprometió á pintar otra, en competencia, que hiciese el efecto de ir internándose por la pared...» Con efecto, tan exactamente cumplieron los pintores su encargo (Kaszir pintó una bailarina vestida de blanco, que penetraba á través de un arco negro, y Aziz, otra, vestida de encarnado, que salía por una arcada de color amarillo), que el visir «regaló á ambos artistas sendos trajes de honor y una considerable suma de dinero» (Schack, ob. cit. t. III pág. 9 y 10.—La misma anécdota, la refiere Gayet en *L'art persan*, páginas 267 y 268).

Del propio modo, se hallan en Makrizi otras interesantes noticias acerca de pintura y de pintores y aún de libros especiales que tratan de éstos y de aquélla.

La teoría sustentada por nuestro ilustre Riaño, res-

pecto á la procedencia indo-persa del arte árabe (*Disc.* cit. en los tomos I y II de esta obra), se afirma aun más con las investigaciones de Gayet, que opina que el estilo de los pintores árabes y persas no difería sino en insignificantes rasgos y que todo induce á creer que los chinos fueron, en pintura, los maestros de los persas, lo mismo que en arquitectura y en cerámica (1).

Ahora bien; demostrado que en Oriente hubo un arte pictórico islamita, y no olvidando las indudables relaciones que durante el poderío muslímico en España existieron entre Oriente y Occidente, no hay razón bastante, hoy al menos, para dudar de que la famosa Medinat-az-Zahrá, en Córdoba, estuviera adornada con estátuas y frescos, y de que las discutidas pinturas de la Alhambra, así como aquellas obras de arte, sean de manos de artistas musulmanes.

Que los moros y judios españoles pintaron, y que aun se atrevieron á representar en tablas y lienzos las imágenes de Cristo, de la Virgen y de los Santos, pruébalo muy cumplidamente la cédula real de Isabel I encargando á su pintor de cámara Chacon que persiguiera á aquellos por tan grande impiedad,—documento que antes hemos extractado,—y que la pintura llegó á ser arte preferido por los hispano-musulmanes, es tan sabido por las conocidas palabras de Aben Jaldon respecto de «la moda de decorar con imágenes ó retratos los muros de sus casas y palacios,» que no hay que insistir

---

(1) Es muy interesante la exposición de analogías que Gayet señala entre el arte persa del tiempo de Cosroes, el cristiano de la Abisinia y el del Egipto monofisita (de las palabras griegas *monos*, único, y *phisis* naturaleza: el monofisismo fué una secta del siglo x, no que no admitía en Jesucristo más que una sola é indivisible naturaleza: Barcia, *Dicc.)*, así como todas las investigaciones que comprenden los párrafos I y II (*Les origines*: *Les procédés)* del cap. III de la segunda parte de su interesante libro ya citado *L' art persan*.—Hay que advertir, que Gayet opina que el arte árabe nació en Egipto, se desarrolló en la Siria, y la Persia tomó de él sus primeros rasgos (pág. 310).

acerca de ello. ¡Quién sabe si algunos recuadros lisos de los bordados paramentos de la Alhambra, cuya falta de adorno se disculpa hoy aventurando la hipótesis de que podrían estar cubiertos con *guadamaciles* (cueros labrados) de los muy famosos de Córdoba, guardan para siempre el secreto de haber tenido pinturas, que no han podido conservarse, por no estar hechas en las condiciones especiales de las que aun sirven de tema para animadas controversias en los techos de la sala de los Réyes ó de la Justicia!—Adviértase, y no es esto aventurar una nueva teoría, ni mucho menos, que hay de esos huecos en salas de labor tan costosa como la que precede al mirador de Daraxa (ó Lindaraja), cuyo techo es uno de los más notables del palacio (1); que las historias de las *Mil y una noches* refieren, entre otros ejemplos, que en una casa de Bagdad, «en medio del jardín había un muro pintado con todo género de imágenes, como, por ejemplo las de dos reyes que peleaban; y además había otras muchas pinturas, como hombres á pie y á caballo y pájaros dorados» (Cita de Schakc, con referencia á Kosegarten, *Chrestom. arábiga*; t. III pág. II), y que D. García de Silva y Figueroa, embabajador de Felipe III en Persia en 1617, describe así una casa persa muy interesante: «la traza de la casa, dice, era una cuadreta de diez pasos de largo y ocho de ancho. Todas las paredes desde el suelo hasta diez pies en alto con muchas labores de oro, y en muchos quadros pequeños que la mesma labor dexaba en las paredes, había mny hermosas pinturas (2), sin comparación mejores de las

---

(1) Los espacios lisos de esta antesala,—dice Contreras, describiendo el saloncito que precede al mirador de Lindaraja,—como hemos dicho de otros análogos, los cubrían los árabes con tapices y cueros labrados, ó con panoplias de telas de diversos colores, en los cuales había pescantes como kanecitos, para colgar ropas, armas y otros objetos» (*Monum. arab.*, pág. 272).

(2) Téngase en cuenta este dato en apoyo de la hipótesis que hemos indicado.

que comunmente hay en Persia; las pinturas eran mujeres, banquetes y garrafas de vino, y los bailes que por acá se acostumbran. Desde un friso que rodeaba todo el aposento en la altura de los diez pies era toda la bóveda y techumbre labrado de oro y azul riquissimamente, de manera que como entonces estuviese acabado de dorarse, deslumbraba la vista de quien la miraba.....» (Libro citado por Riaño en su *Disc.* mencionado ya; págs. 28 y 29.) Muy bien pudiera ser que en los recuadros lisos que la composición del adorno ha dejado en claro en ricas salas de la Alhambra, se desarrollaran pinturas, como las persas, que por cierto tienen gran parecido con las del alcázar granadino, pues la escuela persa ha preferido siempre, como dice Gayet, la pintura anecdótica, inspirada en las historias maravillosas y en la poesía (obra cit. pág. 274.)

Aun hay más datos, que acerquen unas á otras esas pinturas; la descripción da otra casa persa, hecha en su libro por Silva y Figueroa. He aquí esa descripción: «Y aunque la casa no es muy grande ocupando poco suelo, es muy alta á modo de una gran torre, con tres altos, á que se sube por unas estrechas escaleras de husillo, siéndolo así todas las que hay en Persia, no poniendo mucho cuidado en el aparato exterior, y esto no es solo en este Reino, sino generalmente en todo el Asia. En el segundo alto, que es adonde hay los mejores aposentos, hay una grande y hermosa quadra, mayor que ninguna de la casa real de Madrid, la qual tiene un cimborrio alto de bóveda todo él, y el resto de la quadra sin más labor que estar muy blanco enluzido con cal. Por lo alto tiene vidrieras por donde le entra la luz, y ansí en ellas como en las de los aposentos que están en aquel andar, muchas figuras de mujeres pintadas, las más dellas tocadas y vestidas á lo italiano, con lazos de los cabellos y flores muy adornadas las cabezas, y algunas con coronas de laurel como las medallas antiguas...»

Silva, hace observaciones respecto de estas pinturas, que son las que, tal vez, han servido de punto de partida para dar origen italiano á las de la Alhambra. Dice el noble viajero, respecto de las de Xiras, que se «echa de ver claramente..... haber sido por mano de artífices italianos, siendo cosa muy verosimil haber sido los tales de Venecia embiados á tan famoso Rey.....» y, mas adelante, agrega estas interesantes noticias:..... «El maestro de la pintura que aquí había fué un griego criado en Italia llamado Julio, á quien este Rey tuvo allí muchos dias para este efecto, habiendo poco tiempo quando el Embajador allí llegó que había muerto en Casbín, y echábase de ver haber estado en Europa, porque demás de ser muchas de aquellas pinturas á la italiana, había algunas otras del traje que agora traen las mujeres christianas en Grecia».

Gayangos, el sabio arqueólogo é historiador, fué el primero que advirtió semejanzas entre las pinturas de la Alhambra y las del cementerio de Pisa, obra del Giotto, y desde entonces se viene sosteniendo esa teoría, que después ha robustecido el hecho de haberse conocido una tabla, que hoy se conserva en el Museo provincial de Valencia, en la cual hay dos figuras «dispuestas y vestidas de igual manera que en estas pinturas de la Alhambra...» (AMADOR DE LOS RIOS, *Disc.* cit. página 59).

De las pinturas y grabados primitivos del Yemen; de los frescos contemporáneos de Bagdad y Persia, de los posteriores de Córdoba, nada queda, y hay que juzgar del arte pictórico árabe y persiano por los manuscritos que se conservan en varios Museos y bibliotecas, primorosas obras de miniatura. Por lo que respecta á los

códices persas, la citada obra de Gayet señala hasta una clasificación por épocas, escuelas, y autores (véase nuestro tratado *La miniatura*), pero en lo que toca á los códices árabes del Escorial el asunto es más difícil, porque hay arqueólogos que niegan sean obra de artífices musulmanes, por lo menos en buena parte (1).

Quédannos, pues, las discutidas pinturas de la Alhambra, como único monumento posible debido á artistas islamitas. Pero he aqui, que en tanto que se ignoraron los datos revelados por Makrizi y algún otro cronista árabe en sus manuscritos, negóse en absoluto que fueran musulmanas esas pinturas, aduciendo el famoso precepto del Corán; y ahora que se sabe de manera cierta, que mahometanos, orientales y occidentales adornaron los muros de sus palacios con frescos en que predominaban las figuras de hombres, mujeres y animales, costumbre que confirma Aben-Jaldom con esas palabras que tanto llevan y traen los orientalistas enemigos del orientalismo—aunque parezca paradoja—en las cuales, el historiador africano reconoce que los moros andaluces, por sus relaciones con los cristianos, imitábanles en «trajes y atavío, usos y costumbres, llegando hasta el extremo de poner imágenes y simulacros en las paredes de sus casas, en sus edificios y aposentos...», lo cual reputa Aben-Jaldom «como indicio de extranjera superioridad y predominio» (en los españoles), sin parar mientes en incontestables datos históricos que prueban de igual modo que los cristianos imitaban desde el comienzo de la dominación árabe á sus opresores, y por cierto en términos que atrajeron sobre los españoles hasta opiniones y censuras muy tristes y lamenta-

(1) «..... miniaturas, todas ellas, que no está demostrado sean debidas á artistas musulmanes»..... (Amador de los Ríos. *Dic.* cit. pág. 50).

bles(1); — ahora que todo eso es cosa sabida, con hermosa candidez se adjudican á los moros las cualidades de pintores de figuras humanas y de contraventores á las prohibiciones muslímicas, con tal de que se reconozca que todo ello se debe á los elementos indígenas, á la población dominada por esos moros tan discutidos, y contra los cuales aun se alza la barrera infranqueable de un odio de raza, muy difícil de entender en su verdadero espíritu.

No es este lugar apropiado para esclarecer tan intrincada cuestión, y una vez indicada, pasamos, desde luego, á tratar de las renombradas pinturas de la Alhambra, dando con ellas término á este tratado.

Parece, ó por lo menos ignorámoslo nosotros, que los viajeros árabes y los moros andaluces no describieron detenidamente el famoso alcazar y palacio de la Alhambra, y lo propio puede decirse respecto de viajeros de otros países y de habitantes cristianos de España; de modo que la descripción más antigua que del palacio naçarita se conoce, es la del señor de Montigny, Antonio de Lalaing, que acompañó á Felipe el Hermoso en su primer viaje á España.

En 1502, el martes 20 de Septiembre, visitó el príncipe la Alhambra acompañado por los suyos y por el insigne conde de Tendilla, capitán general de la fortaleza, y dice el señor de Montigny, describiendo la sala que después se ha llamado *de la Justicia:* «Au planchier d'icelle salle sont painctz au vif tous les roys de Grana-

(1) ..... «Todavía en tiempo de Felipe II, un papa enojado llamaba á los españoles *hez inmunda de judíos y de moros*, haciéndose eco de la preocupación vulgar, no ya contra gentes de otra religión, sino contra los cristianos nuevos. Francisco I motejó á Carlos V porque toleraba á los moriscos en sus estados; llamándose emperador y rey católico..... (*Nota* de VALERA á la traducción del libro de SCHACK, *Poesía y arte*, cit. T. III, página 196.)



da depuis long tampz» (1), y no menciona las pinturas caballerescas que decoran los otros dos techos de la estancia. Esta omisión, en que incurren Navagiero, Hurtado de Mendoza y hasta los que han descrito la Alhambra en el siglo XVII, quizá tuvo por origen la propia razón aducida por el P. Echevarría en sus *Paseos*, cuando dice al forastero preguntón: «En ellas se ve, que había árabes que sabían dirigir el pincel. Las de los lados, *ya ve usted que no se pueden distinguir sus asuntos*. Las de la cúpula de en medio, son los Retratos de los Reyes Moros» (paseo XXII, t. I, pág. 150). La omisión, pues, parece que puede tener por origen el no haber entendido la significación de esas pinturas, y por lo mismo, es argumento contrario á la opinión de que sean italianas, pues así como Lalaing tuvo cuidado de anotar en su Crónica, que en el techo de la sala estaban «pintados al vivo todos los reyes de Granada desde largo tiempo»—exageración esta del número de reyes propia de aquellos tiempos en que era poco conocida la historia hispano-muslímica,—si las pinturas fueran italianas ó bizantinas y su significado un romance caballeresco ó amoroso á la sazón en boga entre cristianos y muslimes, en el que intervenian por igual personajes de ambas religiones y que pudo acaso pretender localizar el pintor en el reino de Granada» (como opina Amador de los Rios en su cit. *Disc.* págs. 62 y 63), el ilustre conde de Tendilla no es fácil que lo hubiera ignorado y por lo singular del caso, Lalaing anotádolo en su Crónica, como anotó lo de los reyes moros.

No intentamos probar con esto que esas pinturas sean obra de artistas musulmanes, pero consignamos estas

(1) GACHARD, *Collect. des chroniques belges inedites.—Collect. des voyages des souverains del Pays-bas* T. I.—pág. 206.—Ya antes nos hemos referido algunas veces á esta crónica, valiéndonos de la traducción que respecto á Granada publicó Riaño en su estudio *La Alhambra* (*Revista de España*, 1884).

observaciones que merecen tenerse en cuenta al discutir estos asuntos, como debe de no olvidarse también el silencio de Navagiero y especialmente el del sabio Hurtado de Mendoza, porque este, al hablar de la Alhambra dice: «... aposento real y nombrado... que después acrecentaron diez reyes sucesores suyos (de Bulhaxis, ó Abú-l-Hachich Yusuf II), cuyos retratos se ven en una sala; alguno dellos conocido en nuestro tiempo por los ancianos de la tierra» (*Guerra de Granada*, pág. 4, edic. de Granada 1864), y quien tal anotación hace, es muy extraño que nada diga acerca de las pinturas famosas.



Fig. 151.—Fragmento de las pinturas caballerescas de la Alhambra.

Compárense esas leyendas pictóricas (grabados núms. 151, 152 y 153) con las ilustraciones de los códices persas, obras de Bahzadé, Djhanghir y Bokhary, posteriores á

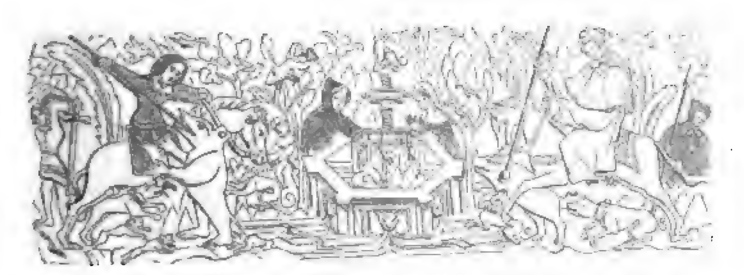


Fig. 152.—Fragmento de las p nturas caballerescas de la Alhambra.

las pinturas de la Alhambra (véase el tratade *Las miniaturas*), y se encontrarán relaciones de original parentesco, que, en todo caso, vendrían á demostrar lo que la cédula

real de Isabel I, ya citada, y la estancia de pintores bizantinos é italianos en Granada y en Persia parecen revelar: que los pintores musulmanes eran en España y en

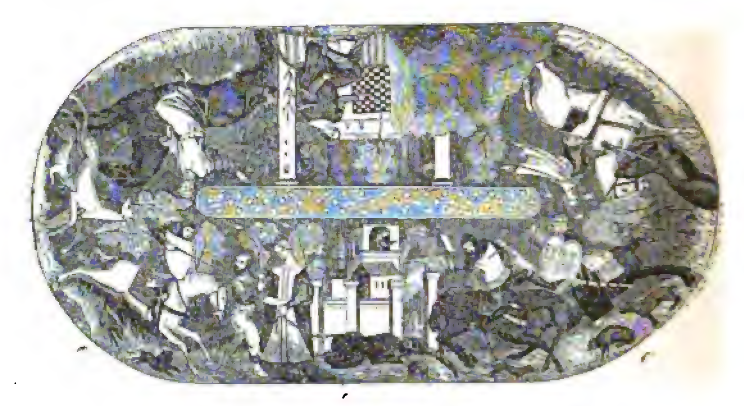


Fig. 153 —Techo de pinturas caballerescas en la Alhambra.

Persia discípulos de artistas de Bizancio, de Italia y de España. Nótese, por último, que la indumentaria árabe en los retratos de los reyes (grabado núm. 154) y en las



Fig. 154.—Retrato de los Reyes moros.

escenas romancescas es muy rigurosa y completa, lo que supone gran conocimiento de la vida árabe en los autores de esas obras de arte, y se convendrá al fin en

que no es necesario para nada negar que los moros pintaran al estilo que á fines del siglo XIV y mitad de XV imperaba en todas partes, al estilo bizantino-italiano, que ya se preparaba para la gran evolución que conmovió el mundo en el siguiente siglo XVI.

Así opinaba, y es garantía de valor para nosotros, uno pe los hombres más ilustres que ha perdido España en estos últimos tiempos, D. Francisco Asenjo Barbieri, más sabio que músico, y eso que en música característica española sus obras son hermosos modelos. Contestando al *Discurso* antes citado de Amador de los Ríos, y discurriendo acerca de las pinturas, dice: «no puede menos de extrañarme que se haya hecho cuestión batallona la de averiguar si fueron moros ó cristianos los que pintaron los techos de la Alhambra...» (pág 80), y mucho más es de extrañar aún, cuando apesar de todo cuanto se escribe y dice en contra de la asendereada civilización muslímica, no puede negarse con serios testimonios, que «castellanos y aragoneses admitieron en el seno de la sociedad cristiana, acaudalando su cultura, los frutos de la muslime, cual hubo esta de admitir por su parte no negadas influencias de la cristiana, compenetrándose una y otra por tal camino» (AMADOR DE LOS RIOS, *Disc.* cit. pág. 58); y hemos copiado estas palabras, porque el ilustrado académico, no es, precisamente, de los que opinan que las pinturas pueden ser obra de moros, sino «de artistas cristianos, italianos acaso».

Resumiendo: es cosa demostrada que el precepto de Mahoma contra la representación de la figura humana no fué obedecido en todas ocasiones en Oriente y Occidente; que hubo pintores en los califatos orientales, en España y en Persia y que las pinturas de los techos de la sala de la Justicia ó de los Reyes, en la Alhambra, únicas que de su clase restan en edificaciones árabes, lo mismo pueden ser de pintores cristianos al servicio de los monarcas musulmanes, como en Persia, que de mo-

ros enseñados por bizantinos, italianos ó españoles; pues no hay que olvidar, por último, que el ilustre Hurtado de Mendoza, historiando los sucesos generadores de la proclamación del desgraciado rey de los moriscos Aben Humeya, pone en boca del famoso Zagüer, uno de los promovedores de la rebelión, un largo discurso, todo entre comillas,—lo cual da á entender que es casi textual,—en el que se lee este párrafo: «... *enséñanles* (á los hijos de los moriscos) *artes que nuestros mayores prohibieron aprenderse*, porque no se confundiese la puridad, y si se hiciese litigiosa la verdad de la ley...» (ob. cit. página 13); de lo cual resulta que á los moriscos granadinos se les hacía aprender las artes bellas, como había sucedido con los de Toledo, Sevilla, y todas las poblaciones reconquistadas á los hijos del Profeta.



LIBRO TERCERO.

LA PINTURA DE LA ÉPOCA OJIVAL.

Período precursor de la pintura gótica —Las ideas reformadoras de Gregorio VII y su influencia en la pintura.—División, en tres períodos, de la pintura gótica.—Carácter peculiar del goticismo en España.—Pinturas latino-bizantinas.—La *Tabla de los Concelleres* de Barcelona y el pintor Dalmau.—Carácter y estilo de esa notable pintura.—Influencias orientales, italianas y alemanas en nuestro arte pictórico.—Starnina y Dello; Van Eyck y los flamencos. —*Los tablas de Grecia.*—Michel y Jeronymus.—Carácter de la pintura en el reinado de los Reyes Católicos.—Pintores catalanes, castellanos, aragoneses, valencianos y gallegos.—Resumen general.—Otros datos acerca de pinturas y pintores españoles.—Conclusión.

Al difundirse por el mundo los esplendores de Bizancio; al formarse, según dejamos explicado en el tomo I (págs. 236-277), el arte románico con sus clásicos caracteres y sus influencias orientales, continuóse decorando con frescos las iglesias, y esos frescos conservaron por mucho tiempo el tipo bizantino de donde procedían.

Los grandes acontecimientos de los siglos IX, X, XI y XII; las encontradas teorías filosófico-religiosas que en todo ese tiempo se desarrollaron, contuvieron el progreso

del arte pictórico en los estrechos límites que las mismas circunstancias le señalaran.

Algunas iglesias de Francia, por ejemplo la de Saint-Javin (Poitiers), conservan interesantes pinturas, que pueden reputarse como del siglo X al XI, notándose en ellas imperfecciones de estilo y durezas de ejecución, si bien revelan algo nuevo digno de estudio en la composición general de los cuadros. En Italia, también hay restos de pinturas murales de esas épocas, entre las que merecen citarse las de la capilla del palacio de los reyes



Fig. 155.—Parte de un fresco de la capilla del palacio de los reyes normandos, en Palermo.

normandos en Palermo (1129-1140), de verdadero interés, porque recuerdan las de las Catacumbas (grabado n.º 155) aunque ya muy influídas por el arte bizantino (1), y en

(1) Es digno de tenerse en cuenta que el techo de esta capilla es de precioso artesonado de forma de estalactitas, muy parecido á los techos de la Alhambra de Granada, lo cual justifica la teoría de las influencias orientales en el arte románico y en el árabe á que ya nos hemos referido en el tomo I (véanse las págs. 278-288), y estas influencias vinieron consolidándose de tal modo, que el emperador Federico II (1215-1235), que acostumbraba á residir en Sicilia, recibió el calificativo de mahometano por sus aficiones científicas y porque en él veíanse mezclados los elementos siciliano, griego y árabe

España los frescos de la capilla del Cristo de la Luz en Toledo (grabado n.° 156), del siglo XII, según Ferreiro (pág. 198 de su obra ya citada).

Son muy varias, y en gran número, las circunstancias que retardaron la consolidación de un arte pictórico, ya religioso, ya profano, en Oriente y Occidente; y á no haber ocurrido la cuestión de los iconoclastas, los artistas bizantinos no hubieran abandonado el imperio oriental y los pintores italianos no habrían intervenido en la gran transformación sufrida por la pintura bizantina en Italia.



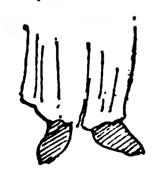


Fig. 156.—Fresco de la capilla del Cristo de la Luz.

De todas maneras, ese período de la historia del arte pictórico es de los más intrincados y difíciles, porque, como dice Manjarrés, lo que se conserva en Italia correspondiente,—con más ó menos verosimilitud—á los siglos XI y XII «se encuentra en el día en tal estado de deterioro, ya por la acción del tiempo, ya por atrevidas restauraciones, que nada ó casi nada puede sacarse en claro» (*La Pint.* pág. 36).

Cuando se comenzaba á elaborar esa transformación, ó mejor dicho, ese período de preparación del arte precursor del Renacimiento; cuando los cruzados volvían del Oriente con imágenes y tablas bizantinas, la mayor parte de ellas representando la Virgen Madre—que se suponen

---

apesar de ser alemán. «La catedral y el palacio construídos por sus antepasados normandos, dice Prutz,—el lujo de las residencias de recreo rodeadas de jardines, la afición semi-oriental á los placeres sensuales, que caracterizaba hacía muchas generaciones á los que las habitaban, tuvieron para aquel joven, dotado de gran viveza y de ardiente sangre, irresistibles atractivos, á los cuales nunca pudo resistir» (*Hist. de los Est. de Occ. durante la Edad Media.* pág. 253).

obra del evangelista san Lucas (grabado n.º 157), y en todo caso lo sería del monje florentino Lucas el Santo (siglo IX), como discretamente hace observar Manjarrés (obra cit. pág. 35); cuando los italianos comparando las obras del arte clásico, que en todo su país abundaban, con las bizantinas, advertían que faltaba en éstas la movilidad, la vida, la animación que imperaba en aquéllas; cuando se desarrollaban los diferentes gérmenes de que habían

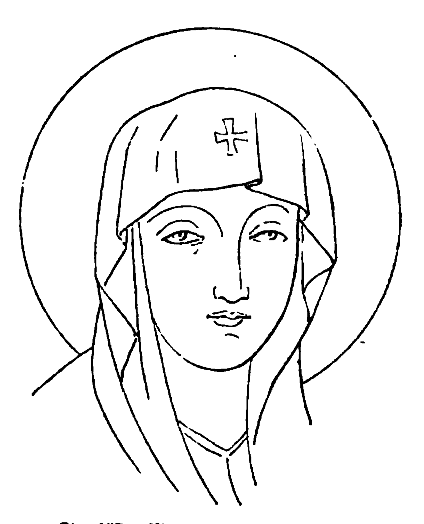


Fig. 157.—Virgen (tipo San Lucas).

de fructificar las Escuelas italianas, vinieron á producir otra perturbación en el arte las ideas reformadoras de Gregorio VII (1073-1085), el severo monje de Cluny, que pretendió restaurar la antigua disciplina eclesiástica, realmente muy contraria á los lujos y esplendores que imperaban en el templo, y prohibió en los monasterios el cultivo de las artes.

Sin embargo de todas estas contrariedades, á pesar de que á la Arquitectura gótica era más apropiada la Escultura que la Pintura en el desenvolvimiento de sus creaciones monumentales, san Bernardo (1091-1153),

cuya voz resonó en la Edad Media «como la tremenda profecía del Juicio final» (así lo dice un biógrafo), habla en una de sus cartas de las pinturas que en las iglesias solicitában la vista y separaba el pensamiento de la meditación en la ley de Dios,—lo cual demuestra que el arte pictórico, en aquellas épocas, se apartaba ya de las rudezas que los pintores monásticos de los siglos anteriores habían inventado en la decoración de manuscritos, en que se agolpan y se atropellan los personajes apocalípticos, los monstruos más horribles, las escenas más aterradoras de castigos infernales.

Los elementos que sirvieron en Italia, desde el siglo XII, para desarrollar los estilos precursores del Renacimiento, sirvieron también para llevar en el siglo siguiente á su mayor apogeo la Pintura gótica, pudiendo dividirse el estudio de aquélla en tres períodos muy interesantes:

1.° El de preparación, en que se aunan al arte latino-bizantino, elementos más caracterizadamente orientales, producto de invasiones diversas (siglos IX al XI);

2.° El de desarrollo y apogeo (siglos XII, XIII y XIV), en el que se presentan unidos, la sencillez, el sentimiento de mística majestad y el de la corrección y delicadeza del dibujo, y

3.° El de decadencia (siglos XV y XVI), en que domina lo artificioso, en relación con la Arquitectura ojival de la época, aunque en España se advierta en ese siglo, algo muy significativo en favor de un arte nacional, especialmente en Cataluña, Aragón y Castilla, como ya hicimos notar en la historia de la Escultura (págs. 194-206 de este tomo) y ampliaremos más adelante.

A los ejemplos que los anteriores grabados núms. 156 y 157 ofrecen, referentes á los dos primeros períodos, agregamos otro muy interesante, una tabla románica siglo X que se conserva en el Museo episcopal de Vich (1),

(1) El museo de Vich, creado hace pocos años por el sabio obispo Ilmo. se

en la que están representados san Martín de Tours y cuatro episodios de la vida del Santo (grabado n.º 158).

Hemos de hacer notar, que, generalmente, los monumentos del arte pictórico español pertenecientes á todo el período de goticismo, no obedecen por completo á la clasificación anterior, y que, por ejemplo, en Sevilla, en



Fig 158.—San Martín de Tours. Tabla románica (Museo de Vich)

Córdoba, en Cádiz, en Salamanca, en Santiago, y en otras poblaciones, hay algunas pinturas murales y en tabla de los siglos XIII y XVI (1) de estilo bizantino latinizado, que tal vez sería el predilecto adoptado por los cristianos en buena parte de la época hispano-musulmana, como puede observarse en las pinturas de las cate-

ñor D. José Morgades y Gili, es importantísimo para la historia de la pintura, y admirable ejemplo que debiera de imitarse en todas las diócesis. Asombra la actividad y el entusiasmo de aquel Prelado ilustre, que en muy pocos meses reunió, sacándolo de olvidados rincones donde en su mayor parte estaban, los ricos tesoros que el Museo episcopal guarda.

(1) En Santiago y en los pueblos comarcanos, según Ferreiro, hay restos de pinturas murales que deben de pertenecer al siglo XII ó XIII (ob. cit. página 212).

drales de Sevilla y Córdoba, y en la de Salamanca (véase á este propósito la obra ya citada de Passavant *El arte cristiano en España* y las notas de Boutelou, págs. 186 y 190), con sus fondos dorados, con sus hojas de ornatos y sus rudezas de dibujo, al propio tiempo que en Cataluña y en Aragón, del arte románico más ó menos bizan-



Fig. 159. —Tabla de los Concelleres.—Dalmau.—(Archivo municipal de Barcelona.

tino, se pasa, y por cierto en interesantisimo y poco conocido paréntesis, á un arte hermoso, concreto, con perfecciones de perspectivas y de claro-oscuro, en pleno siglo xv, del que es uno de los más notables ejemplos el retablo de Luis Dalmau *Los concelleres ante la Virgen* (grabado n.° 159).

El contrato celebrado por los Concelleres con el artista

es tan interesante para la historia como el cuadro mismo, porque además de que se ajustó la calidad de la obra, esto es: «fará lo retaule de bona fusta de roure de Flandes, ben endrapat y enguixat, segons á semblants retaules se partany» (1), y como se advierte, había de corresponder este retablo á las obras de su clase, lo cual demuestra que no era rara ni única, representa la aplicación del retrato á estos cuadros, porque á los dichos Concelleres debía de pintárseles «según proporciones y hábitos de sus cuerpos, con los rostros tan propios, como ellos vivientes los tenían formados.... » (PUIGGARÍ, Estudio acerca de la *Tabla de los Concelleres,* publicado en *La Vanguardia* de Barcelona, 3 de Abril de 1893).

Passavant fué tal vez el primero que aseguró que esa tabla pertenece al estilo ó escuela de Van-Eyck. Justi, no hace muchos años, que en una Revista de Berlín, convierte á Dalmau en discípulo del insigne pintor y asegura que cuanto hicieron los artistas catalanes es producto de la influencia flamenca (2); y Lefort, el moderno historiador francés de nuestra pintura, se reduce á decir que esa notable obra está «concebida en el estilo flamenco» (pág. 20), aunque antes menciona una verdadera pléyade de pintores catalanes y aragoneses correspondientes á los siglos XIV y XV, y hace notar que Aragón, Cataluña y Valencia tenían «incesantes relaciones políticas y comerciales con Italia» (pág. 18). Parécenos que todos tres exageran, en perjuicio del arte pictórico español. Puiggarí, en su citado estudio dice lo que sigue, y estamos muy conformes con él: «Admitimos

---

(1) «Hará el retablo de buena madera de roble de Flandes, bien entrapada y enyesada, según á tales retablos corresponde.»

(2) Estas influencias, que desde luego hay que reconocer aunque sin darles esos alcances que Justi pretende, las plantea Passavant en su obra con cierto apego á su país, pero sin las exageraciones de Justi (Véanse las páginas 203-216).—En el capítulo *Precursores del Renacimiento,* tratamos más extensamente este asunto de las influencias.

que la gestión artística de la Edad media, tan larga, laboriosa y de suyo cosmopolita, recibiese entre nosotros en determinados períodos, influencias de sus vecinos, especialmente de Francia, de Italia, y también de Alemania á fines de la quindécima centuria; ya en el siglo XII los normandos vinieron á edificar la Seo de Tarragona. Pero una escuela mal formada y peor sostenida, dada la mísera condición de quienes podían seguirla, no pudo ser modificada sensiblemente durante un largo transcurso. De ahí proviene la homogeneidad de nuestras pinturas que tanto sorprende al mismo Justi; y es que en pos de los monjes iluminadores y miniaturistas de los siglos VIII y IX, apenas surgió algún pobre artesano, de vocación incipiente, que sólo por instinto natural, á vueltas de una despreciada y humillante existencia, bosquejase tablas y retablos, «pintase santos é historias según las exigencias de la devoción ó del lujo, y á una vez embadurnase muebles y trastos del más humilde servicio.»

Además, ¿por qué ese empeño decidido en hacer que dependa de la escuela ó estilo flamenco el innegable mérito de un arte pictórico, que á mediados del siglo XV (1443 1445), produce una obra tan preciada como la *Tabla de los Concelleres*, cuando las influencias florentinas son anteriores en la Península, puesto que Gherardo Starnina (1383) fué muy honrado y querido de D. Juan I de Castilla, y Dello, florentino también, recibió honores y riquezas de D. Juan II y en la corte murió en 1421? Los retablos que en la Academia de la Historia se conservan, procedentes de suprimidos monasterios de Cataluña, tienen carácter italiano, *marcado* carácter, según Lefort (pág. 25), y más razón hay para creer que la influencia de Starnina y Dello fuera eficaz en la pintura española porque los dos artistas permanecieron en Castilla mucho tiempo como pintores, que no la de Van-Eyck, que vino á España, en 1428, con la embajada de Felipe

el Bueno, encargada de pedir la mano de la infanta Isabel, hija de D. Juan I, y que no se sabe que pintara en España otra cosa que el retrato de la augusta dama antes de recorrer Castilla, Andalucía y el reino de Granada (1), ni que se trajera aquí otra obra más ó menos auténtica del insigne artísta flamenco, antes de la adquisición del *Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga* que se atribuye á los dos hermanos y que compró Enrique IV para un convento de Segovia, donde ha estado desde 1454 hasta que en nuestro siglo fué trasladada al Museo nacional.

También son de interés los datos que suministran los inventarios de las pinturas que pertenecieron á Isabel I y á su hija Doña Juana, en los que figuran muchas tablas y retablos bizantinos, denominados *de Grecia*, retratos de los Reyes Católicos (*de my el rey et de my la reyna* según el inventario), de los príncipes y señores de la corte y cuadros de devoción, por cierto en lienzo y no en tabla apesar de corresponder al siglo xv,—circunstancia que, por lo curiosa, hace notar el ilustre Madrazo en su libro cit. *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España* (pág. 20). Respecto de los autores de esas obras pictóricas nada se sabe, aparte de dos nombres, *Michel* y *Jeronymus*, que Madrazo supone sean los de «*Mychel flamenco, pintor que fué de la reyna nuestra señora* según consta en una cuenta de 1515, é Hieronymus Van Acken ó Jerónimo Bosch (págs. 18 y 19), lo cual no puede pasar de otra cosa que de suposición, porque ya se sabe que pintores, escultores y artífices de obras de decoración, firmaban, casi siempre, en latin más ó menos correcto y haciendo caso omiso de sus apellidos. Madrazo opina, después de detenido examen de las noticias de los inventarios y de otros

(1) Lefort, con referencia á Gachard, *Colecc. de docum. ined.*, t. II, página 63. y á A. J. Wauters, *La pint. flamenca* (obra cit. pág. 26).



Fig 160.—Auto de fé (Pedro Berruguete).

importantes antecedentes, que «durante el reinado de D. Fernándo y Doña Isabel, aun apesar de los esfuerzos de Alonso Berruguete y algunos otros profesores de talento, por introducir en las artes del dibujo la manera italiana (ó más bien la exageración de sus defectos, que es lo único que suelen hacer los imitadores de los grandes genios), la forma se mantuvo casta, sin bastardearse con inoportunas reminiscencias de sensualismo...» (pág. 22), pero esto que es completamente cierto, no excluye las influencias italianas anteriores, que en Italia produjeron el Renacimiento desde luego, y aquí, unidas á las flamencas y orientales y al genio indígena, crearon un arte nacional muy digno de detenido estudio, y no inferior, ciertamente al que en otras naciones sirve de timbre glorioso en sus historias.

A pesar de que la obscuridad envuelve los nombres y circunstancias de los pintores españoles, en antiguos documentos consta, que «pintor aúlico de D. Alonso el sabio fué Julián Pérez; y que Rodrigo Esteban figura con el calificativo de *pintor del rey* D. Sancho IV (Madrazo y Lefort, obras cits, págs. 8 y 17 respectivamente; Puiggarí en su *Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento*, incluye á Gregori, Dercanya, Arnaldo y Berenguer (siglo xiii), á Surris, Vallebrigas, Dezfeu, Dezpou, Calveró, Claperó, Bassa, y Borrasá (siglo xiv), y á Dalmau y sus contemporáneos (siglo xv),—y Lefort, menciona en Valencia á *mestre* Marzal y Guillermo Arnaldo (siglo xiv) y en todo Aragón y Castilla en el siglo xv, á gran número de artistas conocidamente españoles (1). El tomo LV de la *Colecc. de Doc. inéditos para la Hist. de Esp.*, contiene

(1) Dice Ferreiro en una nota á la pág. 213, en que nombra varios pintores españoles del siglo xv: «En Santiago ejercieron el arte en este siglo, Cristóbal Francés, Gonzalo Alfonso. Álvaro García, Fernán Rodríguez de Puentedeume y Juan Pumar. Ninguno de ellos figura en el *Diccionario* de Cean Bermudez».—Tampoco Lefort en el citado libro los incluye.



una primorosa colección de ellos, para la historia de las bellas artes en nuestra nación, formado por el ilustrado bibliófilo Sr. Zarco del Valle, y de aquellas cédulas reales, cuentas y contratos, resultan otros muchos pintores del siglo xv, especialmente.

Resumiendo, por lo que respecta á la Pintura gótica en general: Es indudable que es el origen de ella, en todas partes, es el arte bizantino. Italia, con sus gérmenes clásicos, la modifica en Florencia el siglo xiii, y de Florencia sale la semilla que produce el esplendor del goticismo pictórico (siglos xiii y xiv) en Alemania, Francia y Esdaña, al propio tiempo que se cultivan allí las más hermosas flores del Renacimiento.

Por lo que concierne á España, en particular, el resumen merece párrafo aparte.—Dejemos discutir las influencias que predominan en la *Tabla de los Concelleres*, aunque los datos que hemos ligeramente expuesto abonan la opinión de Puiggarí, contra la de Justi y los que la siguen (1); pero no hay que olvidar otro monumento casi contemporáneo de aquél, un retablo de la capilla de Santiago en la catedral de Toledo. cuyo carácter, en general, según Lefort, es flamenco, «pero nótase allí, agrega, un elemento indígena que se muestra claramente en la ejecución de color caliente y algo dura, así como en los contornos acusados de las figuras» (página 30). Lefort, como Passavant, ven en todas partes el carácter flamenco, pero aquél llama la atención acerca del elemento indígena, y éste dice: «que lo que

(1) El inteligente arqueólogo Sr. Casellas, siguió también esa opinión en su notable conferencia *La pintura catalana en el siglo XV* (1892), en que se estudian muy detenidamente las interesantes pinturas de la Catedral de Barcelona. las del Museo de Vich y las de varias iglesias.—Puiggarí, en su citado estudio, defiende con entusiasmo la existencia de una escuela «menos aventajada (que la de Van Eyck) pero indígena, nativa del suelo y agena á otras influencias que pudieran amenguar su legítima valía, tal cual fuese».....

llama particularmente la atención en ellas, son los grandes ojos negros de las figuras que miran con singular fijeza, cualidad que suele encontrarse en las obras de los pintores españoles que, ardientes por temperamento, dejan descubrir la profunda vida del alma» (ob. cit., pág. 226). Fueron autores de esas pinturas Sancho de Zamora, Juan de Segovia, y Pedro Gumiel que cobraron por ellas en 1448 (1), la cantidad de 105,000 maravedises. Estúdiese bien el perfil de la cabeza de



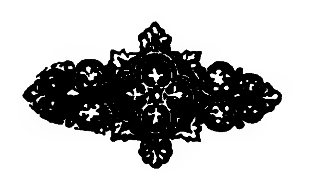
Fig. 161.—Fragmento de tabla española. (Toledo).

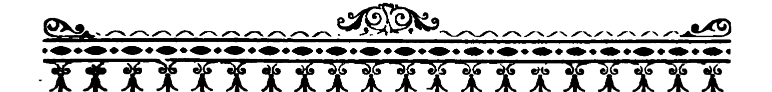
San Francisco que de la segunda tabla reproducimos (grabado núm. 161) y se comprenderá fácilmente el escaso punto de contacto que tiene ese rostro con los de Van Eyck (Véase más adelante la *Escuela flamenca*).

Aún pudiéramos citar otros ejemplos, v. g., el cuadro votivo de la Catedral de Córdoba, firmado en 1475 por «*Pedro de Córdoba, pintor*», obra que los referidos historiadores consideran, Lefort, como producto del arte italiano «amalgamado con los procedimientos de las escuelas del N.» (pág. 43), y Passavant como obra de estilo alemán-español, y que realmente corresponde á la misma época que el anterior retablo, y se vendrá á reconocer, como síntesis de lo expuesto, que el arte pictórico español, á sus elementos indígenas, unió los del

(1) Lefort dice 1448 y Passavant 1498.

estilo bizantino, primero, y después, las inflencias orientales, italianas y flamencas, con todo lo cual, y las teorías del Renacimiento, prodújose el gran arte del siglo XVII; aunque imperando desde los primeros tiempos el carácter peculiar de nuestra patria, como sucede en las demás manifestaciones literarias y artísticas, influídas por las de otros países.





EL RENACIMIENTO

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

(Siglos XIII al XV.)

Orígenes clásicos de la pintura del Renacimiento y las pinturas griegas y romanas.—Parecido entre los relieves de Nicolás de Pisa y las pinturas de los predecesores del Renacimiento.—Explicación de este carácter, persistente después, según Miguel Angel y Francisco de Holanda.—Antecedentes del Renacimiento.—*Siglo XIII*. Elementos bizantinos y románicos.—Cimabué, sus antecesores, compañeros y discípulos.—Taffi y Arezzo.—*Siglo XIV*. Giotto y las escuelas *florentina y sienesa*.—Imitadores y discípulos.—Los manuales de Pintura.—*Siglo XV* (primera mitad). Ucello, Fra Filippo Lippi y Masaccio y sus obras.—El beato Angélico, como origen de la *Escuela umbriana*.—Estado de la pintura al finalizar la primera mitad del siglo XV.—División del estudio del Renacimiento, en cuatro períodos.

No hemos de insistir en teorias filosóficas, ni en demostraciones de crítica histórica; remitimos para ello á nuestros lectores á las páginas 415-419 del primer tomo de esta obra, y á las 207-209 de éste, si bien ahora hemos de exponer lo que respecta á los antecedentes cronológicos del Renacimiento pictórico en Italia y al esta-



do de la pintura en el Oriente, España, Alemania y Francia durante los siglos XIII al XV, á fin de que resalte más claramente el desarrollo y progreso de la Pintura moderna.

Los orígenes clásicos de la Pintura, propiamente hablando, son más teóricos que prácticos, porque, como dejamos expuesto, las pinturas griegas perecieron antes de que los artistas florentinos las pudieran conocer, y las romanas, que se conceptúan copias de aquéllas, estaban en su mayor parte escondidas entre los escombros del gran incendio de Roma ó bajo las cenizas y la lava casi petrificada de Herculano y Pompeya; debiéndose de tener en cuenta además, que, según se ha visto, en el pasado siglo y en el nuestro las pinturas romanas, como copias de las griegas, no corresponden á la grandeza de la escultura clásica, y como propias de la civilización de Roma, están en relación con el decaimiento artístico que esa fase histórica representa.

Como argumento que favorece esta teoría, puede citarse, por ejemplo, el gran parecido que en la disposición de las figuras, en la falta de horizontes y perspectivas, etc., se nota entre las escasas obras pictóricas que de los comienzos del arte florentino se conservan y los relieves de Nicolás de Pisa y de sus hijos; parecido que llega hasta el Giotto y aun alcanza á otros posteriores, lo cual se explica con el dato fehaciente de que los Pisa estudiaron los relieves clásicos y se influyeron poderosamente de ellos y de la teoría artística que representan y que ya comenzaba á harmonizarse con el Arte cristiano. Esto mismo sucedió en España, en Alemania y en Francia, aunque en estos países no imperaran las ideas filosóficas que en Italia, y la Escultura primero y la Pintura después, continuaran inspirándose hasta el siglo XVI en el misticismo de la Edad media.

De cuál fué el alcance de aquella influencia, de qué modo se ingirió en los artistas florentinos, nos da inte-

resante idea un libro, contemporáneo de Miguel Angel, en el que refiriéndose una de las conferencias dadas por el gran artista en la iglesia de San Silvestre en Monte Cavallo, ante doctísimo auditorio, se hace hablar de este modo al insigne artista, acerca de cómo ha de ser el pintor: «..... Dejo todos los oficios y artes de que la pintura es fuente principal, de los cuales unos son ríos que nacen de ella, como la escultura y arquitectura; otros son arroyos como los oficios mecánicos; algunos son charcos que no corren, como son algunas maneras inútiles, tal como cortar y entretallar sin arte, y otras tales que quedaron en la creciente que hizo antiguamente cuando salió de madre y lo anegó todo debajo de su dominio é imperio, como se comprende en las obras de los romanos, las cuales todas eran hechas en arte de pintura; así en todos sus pintados edificios y fábricas, como en todas las obras de oro, ó plata ó metales, y en todos sus vasos y ornamentos, y hasta en la elegancia de su moneda, y en los trajes y armas y en sus triunfos, y en todas sus operaciones y obras, muy fácilmente se conoce como en el tiempo que ellos señoreaban toda la tierra, era la pintura señora universal, regidora y maestra de todos sus efectos, oficios y Sciencias, estendiéndose hasta en el escribir y componer ó historiar.....» (F. de Holanda, *De la pintura antigua*, M. S. de la Acad. de S. Fernando citado por Riaño en su contest. al *Disc.* de Bellver).

Ingeridas las formas clásicas en el arte cristiano, rechazada al fin la idea mística que consideró aquéllas como heterodoxas desde los comienzos del Cristianismo; tomada Constantinopla por los turcos y refugiados en Italia sabios y artistas bizantinos, el Renacimiento progresó tanto y de tal manera, que á su esplendor universal en el siglo xvi siguió rápida decadencia, en general, y un arte pictórico que llena el mundo durante el siglo xvii, el arte de Velázquez, Murillo y Cano.

Ordenemos el estudio de este capítulo preliminar, para entrar de lleno en el de las diferentes escuelas pictóricas.

Siglo XIII.—En Italia, realmente, es donde la Pintura estuvo menos sujeta á los exclusivismos arquitectónicos del estilo gótico, porque, como dice un inteligente arqueólo, allí jamás habíase extinguido la tradición de las escuelas clásicas, el arte románico producía sin cesar las socorridas fórmulas de la antigüedad pagana y «la adopción del goticismo fué más exterior que íntima, más aparente que real» (CASELLAS, *Conf.* cit.).

Esta resistencia contra todo lo ojival, la constante influencia de Bizancio por las estrechas relaciones que entre Italia y aquel imperio habían, y la tradición clásica, produjo el arte de Cimabué en Florencia, al propio tiempo que en España y Alemania se notan ciertas tendencias, que como antes dijimos, quedan sujetas en el misticismo imperante.

Cimabué (1240-1302), florentino, ilustre escultor y pintor, discípulo de griegos (véase la pág. 211 de este tomo), y maestro del Giotto, hízose notar entre sus contemporáneos y antecesores. Cimabué, dícese que fué discipulo de Giunta de Pisa, y que conoció las obras de Guido de Siena, de Berlinghieri de Luca, de Masnada, de Ursone y Perugia (primer pintor del siglo XIII) y de los contemporáneos y quizá colaboradores de su maestro Bonamicó, Parabuoi, Diotisalvi y Duccio. Pero hay que tener en cuenta que esas obras fueron quizá *cajas de novia* ó *cassoni* (1), especialidad del pintor Taffi (¿1213-1294), que se decoraban con representaciones históricas, inscripciones, emblemas, escudos heráldicos y aún figuras simbólicas. Generalmente, en esas arcas están grabados ó pintados los nombres de los diferentes artistas que trabajan en ellas, y el de los pintores casi siempre ocupa el último lugar.

---

(1) Véanse *Las artes suntuarias*, t. III.

El mismo pintor Taffi,—opina Manjarrés—fué el que introdujo en los cuadros religiosos ángeles tocando el violín. Margheritone d'Arezzo (flor. en la 3.ª mitad del siglo XIII) inauguró el género retrato *(La Pint.* página 40).

La crítica, discute aun si es á Cimabué ó á alguno de sus contemporáneos, á quienes corresponde la gloria de haber iniciado el arte nuevo, mas es lo cierto que fué maestro del Giotto y que esta gloria bastó para hacer más grande aun su nombre.

En Santa María Novella, Florencia, hay una virgen que se atribuye á dicho artista, obra de la que refiere una tradición, que fué llevada en triunfo hasta la iglesia desde el taller del artista; «virgen nacida de la pintura románica—dice Rusiñol,—con su cabeza inclinada como si el cuello no pudiese sostenerla, sus pies vistos de frente á modo de estatua funeraria, gótica; sus manos largas de una distinción de códice, y sentada, con rectos pliegues, en su trono, con dos ángeles como contándole palabras cariñosas al oído.» *(Cartas* cit. IX).

Siglo XIV.—Giotto (véanse las págs. 211 y 212 de este tomo), es verdaderamente el iniciador del Renacimiento, y representa el enlace del siglo XIII con el siguiente, en el que ya se vilumbran la *escuela florentina*, que comienza con el gran artista, y la *sienesa*, que cuenta entre sus grandes maestros á Duccio, Simone di Martino, de quien habla Petrarca, y Lorenzetti (1) y que fué rival de aquélla hasta que los resplandores de la brillante cultura de Florencia la atrajeron y se unió á ella.

La obra pictórica de Giotto es inmensa y admirable. Los frescos de Asis, de Padua y de Florencia, demuestran

---

(1) «En la clasificación del Louvre la escuela de Siena está unida á la escuela florentina» (ADELINE. *Voc.* cit. *Esc. florent.*).—Manjarrés incluye en la escuela sienesa á todos los artistas que hemos mencionado en el siglo XIII y á Giotto y á sus discípulos, aunque luego califica de fundadores de la florentina á Cimabué y á Giotto (*La pint.* pág. 40-42).



que sobrepujó á cuantos le precedieron y que nadie supo como él, antes y en su época, dar expresión á los rostros y naturalidad á las actitudes. Véase el grabado n.º 162 que reproduce el perfil de una de esas notables obras pictóricas.



Fig. 162.—El Gólgota. (Giotto).

En las famosas pinturas del Campo Santo de Pisa hay también frescos de Giotto, con los de Orcagna, el pintor de la muerte, discípulo de aquél, y los de Simone di Martino ó Memmi, el sienés. Estos frescos tienen por asuntos las glorias celestiales, el infierno, el juicio final y la danza de la muerte. Hablando de los frescos y de sus autores, dice Bretón que si Giotto, Memmi y Orcagna «hubieran nacido doscientos años más tarde, habrían sido rivales temibles de los Miguel Ángel y Rafael» (Obra cit. t. II, pág. 152).

Giotto y sus imitadores y discípulos, que fueron muchos, se inspiraron en los poemas dantescos, tan en moda entonces, y sus figuras tienen expresión dramática, aunque no pierdan la inspiración mística todavía. Ade-

más, en este siglo los tratados de Pintura ó *Manuales* comenzaron á propagar los procedimientos técnicos del arte y aún algo más varios de ellos, como el de Cennino Cennini (siglo XIV) que ya hemos mencionado, que se consideraba como el Manual de los pintores giottescos y que sostiene que «la verdadera entrada del arte es *la puerta triunfal del estudio de la naturaleza*» (Cita de BAYET, pág. 162).

Los discípulos ó imitadores de Giotto fueron Buffalmaco, Spinello Aretino, Gaddi, Pietro y Orcagna. Los últimos que siguieron el estilo Panicale, Pucci, Starnina y Dello, estos dos, que vinieron á España como antes hemos referido.

Siglo XV (primera mitad).—Son los pintores notables de esta época de gran desarrollo artístico, Paolo Ucello (1397-1475), el autor de los notables frescos del claustro *verde* de la iglesia florentina de Santa María Novella, en donde en claro oscuro de entonación verdosa hay desarrolladas de un modo admirable, con inteligentes perspectivas, escenas místicas; Fra Filippo Lippi (1406-1469) el gran místico, de cuyo notable cuadro de San Bernardo reproducimos el perfil de una cabeza (grabado núm. 163) y Masaccio (1402-1443) ó Tomás Guidi, del cual ha dicho Vassari «que las obras de pintura anteriores á (aquél)... fueron pintadas y que las de... (Masaccio) fueron la verdad y la Naturaleza representadas». Realmente, las obras que se conservan del



Fig. 163.—Fragmento del cuadro de San Bernardo.

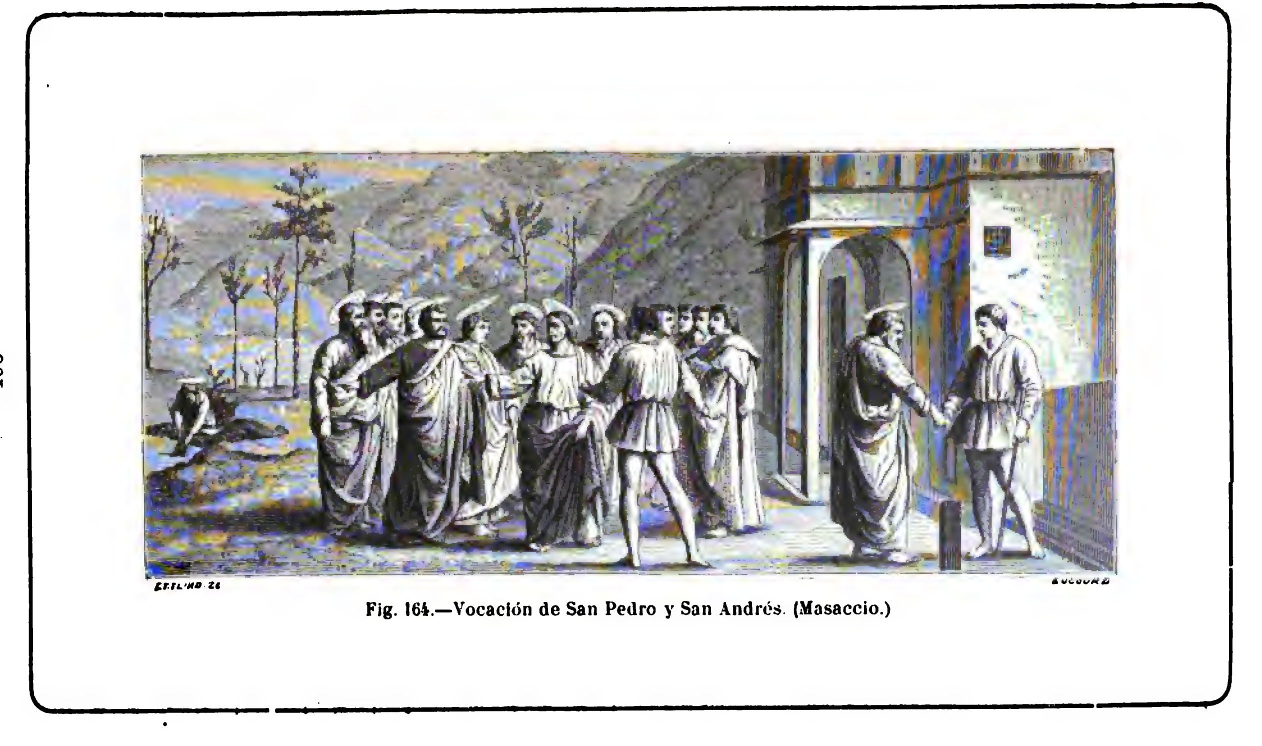


Fig. 164.—Vocación de San Pedro y San Andrés. (Masaccio.)

gran artista florentino, demuestran que es cierta la opinión del docto Vassari (véase el grabado núm. 164).

Cierra la escuela mística florentina un maestro admirable, en quien la fe y la inspiración religiosa no se extinguieron jamás, apesar de que conoció la escuela naturalista de la segunda mitad del siglo xv; nos referimos al dominico Fray Angélico de Fiésole, de quien después se deriva la *Escuela umbriana*.



Fig. 165.—Escenas de la vida de S. Lorenzo.—Vaticano.—Beato Angélico.

Fray Angélico ó el Beato Angélico (1387-1455) dejó gran número de frescos y cuadros. Quizá lo mejor del gran artista sean los frescos del convento de San Márcos en Florencia y los de una capilla del Vaticano, pero su cuadro *La coronación de la Virgen* (grabado núm. 166),

cuadro pintado por ángeles como ha dicho un notable artista y lilerato, es una de las obras más admirables que de esa época se conservan.



Fig. 166.—La coronación de la Virgen. (Fra Angélico). Museo del Louvre.

Por lo que respecta á Italia, en la primera mitad del siglo xv, se inician las escuelas *veneciana* y la *umbriana*. Sirvan de complemento á estas observaciones los datos que hemos reunido en el capítulo anterior, y lo que decimos acerca de la pintura oriental, en el libro *Las pinturas árabes*.

El estudio del Renacimiento lo dividiremos del siguiente modo:

Escuelas italianas.
Escuelas flamencas y alemanas.
La pintura española.
La pintura francesa.
} siglos xv y xvi.



I

Las escuelas italianas.

(siglos XV al XVI).

Division de las Escuelas italianas en siete grupos.—Escuela *toscana ó florentina*: Antecedentes históricos.—Deslinde de ideales artísticos.—Pollaiuolo, Boticelli, Ghirlandajo y Signorelli.—Florencia al terminar el siglo XV.—Leonardo de Vinci.—Miguel Angel, sus obras y sus teorías artísticas.—Contemporáneos y discípulos de Miguel Angel.—Fra Bartolomeo y Andrea del Sarto.—*Escuela umbriana*: Su origen.—El Perugino y el Pinturichio.—*Escuela paduana:* Su origen.—Melozzo da Forli.—Mantegna.—*Escuela veneciana:* Antecedentes.—Los Bellini y sus contemporáneos.—Giorgione —Tiziano y sus obras en España.—Discípulos y contemporáneos de Tiziano.—El Veronés.—El Tintoretto.—Ultimos artistas de la escuela veneciana en el siglo XVI.—*Escuela bolonesa y ferraresa:* Su origen y sus maestros.—*Escuela lombarda ó parmesana:* Antecedentes.—El Corregio.—*Escuela romana*: Rafael de Urbino.—Su estilo y sus obras.—Teorías artísticas de Rafael.—Los discípulos de Rafael.—Resumen de las Escuelas italianas.

Si todos los historiadores y críticos están conformes en lo que significa la palabra *escuela* aplicada al arte pictórico (1), no se hallan de acuerdo, en cambio, al dividir y caracterizar los estilos de los grandes maestros y de sus imitadores y discípulos; al enumerar esas escuelas y aun

(1) «Método, estilo, ó gusto peculiar de cada autor ó maestro para enseñar á sus discípulos.....» (BARCIA, *Dicc.* art. *Escuela*) —Wey, dice muy exactamente, que «en vano se pretende sujetar cualquiera obra de arte á las reglas de las escuelas; bajo el imperio de sentimientos comunes el espíritu humano llega á resultados que se parecen» (ob. cit. pág. 50).



á señalar sus orígenes, pues en tanto que hay quien reduce á tres las escuelas italianas, (la toscana, la romana y la veneciana),—en modernas clasificaciones hallamos, en el período preciso del Renacimiento (mitad del siglo xv al xvi), nada menos que dieciseis, bien caracterizadas y definidas.

Nosotros hemos de seguir en este punto el mismo criterio de amplitud que en todo nuestro estudio, y por lo tanto, dividiremos el arte italiano del Renacimiento en las escuelas siguientes:

Toscana ó florentina.—Umbriana.—Paduana.—Veneciana.—Bolonesa y ferraresa.—Lombarda (incluyendo en ésta las de Mantua, Módena, Parma, Cremona, Génova y Milán).—Romana.

Escuela toscana ó florentina.—El espíritu innovador que domina en la literatura alcanza á la Pintura, á pesar de la grande influencia del Beato Angélico y de las fogosas predicaciones de Savoranola. Para la Pintura florentina, el final del siglo xv es un interesante período de transición en que se determinan de clarísimo modo las aspiraciones y los criterios artísticos. El estudio de la antigüedad, la admiración por las artes y el saber clásicos, protegidos por los Médicis, en primer término, y por príncipes, cardenales y hombres de gran valía, arrebata á los artistas y produce en el siglo xvi el maravilloso arte italiano, con sus tres grandes maestros Leonardo de Vinci, Miguel Ángel y Rafael. Ya en la historia de la Escultura, hemos tratado con alguna detención de las causas y efectos de esta época, para el arte en general. Por lo que á la Pintura concierne, es lo más importante el deslinde de ideales artísticos que dejó aquélla marcado con las obras del Beato Angélico y las de Pollaiuolo y Boticelli especialmente. Compárese la de este último artista (grabado n.° 167) con la del gran místico que hemos reproducido en la pág. 407, y quedará manifiesta

la división que en la Pintura produjo ese espíritu innovador á que nos referíamos antes; ese culto á todo lo que de la antigüedad provenía.

Después de Pollaiuolo, que se inspira para sus cuadros en leyendas y mitologías griegas; después de Boticelli, (¿-1515), que á pesar de que fué discípulo de Fra Filippo Lippi, de que sus Madonas tienen el encanto del ideal



Fig. 167.—Coronación de la Virgen.—Boticelli.

cristiano, y de que sus frescos místicos de la Capilla Sixtina están juzgados como de lo más hermoso que en aquel santuario se conserva, sigue, como aquél, las corrientes del naturalismo como lo revelan sus alegorias la *Calumnia* y la *Primavera* (Museo del Louvre (1),—

(1) Sandro Boticelli, después de haber brillado como uno de los grandes pintores de su época, para pasar su vejez en el Hospital de Santa María Novella, de Florencia, tuvo que engañar á la Comunidad, haciendo creer que contenían tesoros unos grandes cofres sellados, que después de lamuerte del artista, resultaron llenos de piedras. (Wey, ob. cit. pág. 713).



Signorelli (1441-1523) y Ghirlandajo (1449 1497), continúan el mismo camino.

Ghirlandajo, en sus magnificas pinturas de Santa María de Novella (Florencia), al representar historias de la Virgen y de san Juan, introduce hasta el desnudo en esas composiciones, que se alejarían tanto más de la



Fig. 168.—La Visitación.—Ghirlandajo.

idea mística, si ocuparan un lugar profano. En un fresco de la Capilla sixtina *(Jesús llama á sí á Pedro y á Andrés)*. muéstrase más religioso y muy nuevo en perspectivas, Ghirlandajo—dice Ferreiro—«mejoró el modo de la composición, distribuyendo los términos con su justa degradación» (ob. cit. pág. 210).—Signorelli, el de las pinturas de la referida Capilla Sixtina que encantan por lo her-

moso y grave de la idea y de la unción de las figuras, el de los frescos de la Catedral de Orvieto, en donde tal vez se inspiró Miguel Ángel para crear sus más grandes cuadros, perseveró, más aun que Boticelli, en el desnudo y en los estudios anatómicos del cuerpo humano.

Florencia, al terminar el siglo xv, era un inmenso laboratorio donde se amalgamaban la ciencia y el arte de la antigüedad con la filosofía y el carácter innovador de estas edades (1); de allí salió el arte pictórico italiano, resúmen de las escuelas de que al comienzo del capítulo hablamos; pero como los grandes artistas Leonardo de Vinci, Miguel Angel y Rafael de Urbino se formaron en la contemplación de las obras de los maestros florentinos, en las academias y centros de saber de aquella tierra, privilegiada para el arte; así como la escuela *umbriana* termina al seguir Rafael las nuevas direcciones impresas á la pintura por Leonardo de Vinci, y se pierden las místicas inspiraciones del beato Angélico y del Perugino, la escuela florentina sigue prestando su maternidad cariñosa á los grandes artistas del siglo xvi, y aún influye todas las del siglo xvii, como más adelante se observará. Por estas razones, incluimos en esta parte de nuestro estudio á Vinci, Miguel Angel, Andrea del Sarto, etc., y no á Rafael, á quien debe considerarse como el jefe de una escuela que casi concluye con él, la *romana*, porque de sus imitadores y discípulos se apoderan inmediatamente el amaneramiento y el convencionalismo.

Leonardo de Vinci.—Discípulo de Verochio y maestro de sí mismo, puede conceptuarse á este insigne artista (1452-1519).—Apesar de las interesantes investigaciones de Ravaisson-Mollien acerca de las cartas de Vinci (*Gazette des Beaux-Arts*, 1881), aún queda mucho ignorado

(1) Véase el estudio del Renacimiento respecto de la Escultura florentina en este mismo tomo, págs. 210-221.

respecto de la vida de ese artista.—En Milán (1483-1499), en la córte del duque Ludovico el moro, forma una academia á donde acuden gran número de artistas jóvenes y entusiastas. La enseñanza, la escultura, la pintura, la técnica (Tratados de *pintura, perspectiva,* etc), hasta la poesía y la música ocupan la hermosa imaginación del artista, que en esa época, entre varias obras notables, pinta una famosa composición mural, *La cena del Señor* (grabado núm. 169) en una pared del convento de Santa María de las Gracias, en Milán.—Este cuadro, es obra verdaderamente encantadora por todos conceptos (1). Adviértase bien la harmonía del conjunto, la verdad de las figuras, la expresión de los rostros, todo lo cual es muy suficiente para hacer que palidezca el único lunar que puede señalarse á esa pintura· la colocación de los personajes, que dejan vacío uno de los frentes de la mesa para que se vean aquellos sin ningún obstáculo, lo cual es un rasgo de convencionalismo muy usual, y aún necesario, en el arte pictórico antiguo y moderno.

Otra de sus muchas obras maestras es la Virgen de las Rocas (grabado núm. 170) que se conserva en el Museo del Louvre. En este y en el de Madrid, en Roma, en Florencia, en Nápoles, en Lóndres, en Milán y en otras poblaciones hay obras de ese grande artista, que severo en el gusto, perfecto en el dibujo, sóbrio en la composición, justo en el color, poeta sublime en la creación de sus cuadros, es la primera y más brillante gloria del Renacimiento.

---

(1) «Napoleón I, intentó aunque en vano. trasladar esta magistral pintura á París» (FERREIRO, ob. cit. pág. 223). Mide el fresco 8'60 m. de ancho por 4'51 de altura y las figuras son de tamaño de 2'91.—En el museo del Louvre y en la Escuela de Bellas artes de Londres, hay copias exactas del magnífico fresco.—El pasaje histórico elegido por Vinci para su cuadro, es el en que Cristo dice á sus discípulos: «En verdad, en verdad os digo, que uno de vosotros me ha de entregar.—Entonces los discípulos miráronse los unos á los otros, dudando de á quien se refería» (*S. Juan*, *XIII*. 21 y 22).



Fig. 169.—La cena del Señor. (Vinci.)

Leonardo de Vinci, representa en el arte de esa época la pureza más delicada y harmónica. Fué el rival de Miguel Angel, y su genio potente no se abatió en la lu-



Fig 170.—La Virgen de las rocas (Vinci).

cha con el coloso, en quien, como en Rafael, debieron de influir sus teorías artísticas, su inmenso saber de hombre de ciencia, de artista y literato.

Dos de sus cuadros más famosos, son los retratos de

dama florentina que se guardan en los museos del Louvre y de Madrid. Acerca de esas dos obras admirables dice el primer catálogo de nuestro Museo: «Retrato de Monna Lisa, célebre por su hermosura, mujer de Francisco Giocondo, caballero florentino. El fondo es una cortina muy oscura.—El mismo cuadro, repetición de este, que está en París, con la diferencia de que el fon-



Fig. 171.—La Gioconda. (Vinci.)

do es un pais, fué comprado por Francisco I en 4.000 escudos de oro, 4.500 francos, que son más de 180.000 reales» (*Noticias de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey*, etc., 1828–pág. 77).

No es cierto, como ha asegurado la crítica, al menos no hay fundamentos ni noticias serias en que basar esta opinión, que el retrato admirable, delicioso, que se guarda en Madrid sea copia del que hay en el Louvre; es sin duda la misma mujer hermosísima, pero ni el traje, ni la posición de los brazos, ni el tocado son los mismos en ambos retratos. Quizá la *Gioconda* dè París (grabado núm. 171) sea aún más poética, más espiritual, más íntima que la de nuestro Museo, pero no por eso, solamente, debe de reputarse esta como copia (1).

(1) Viardot, dijo en su reseña del Museo de Madrid: «Leonardo de Vinci

Otra de sus obras menos conocidas, es el croquis ó boceto de un San Jerónimo que se conserva en la Galería de pinturas del Vaticano (1).—En el Museo de Madrid hay otros dos cuadros de Vinci y en la Catedral de Burgos (capilla del Condestable) una admirable Magdalena.

Miguel Angel.—Ya en las páginas 219-224 de este tomo, queda hecha sintética referencia del hombre y del artista, como escultor; completemos el bosquejo, estudiando á Miguel Angel como pintor y como teórico.

Para comprenderle como pintor, hay que buscarle en la Capilla Sixtina. Aquellos frescos componen un admirable poema pictórico, cuyo texto debiera de estar escrito por el Dante (2). Los trabajos anteriores son poco conocidos, y aún se han perdido algunos tan celebrados como el *Combate á orillas del Arno,* cartón que pintó en Florencia (1501-1504) para decorar un salón del Palacio de la Señoría, obra que Benvenuto Cellini reputaba como «*Escuela del mundo*», y que Baccio Bandinelli, el mayor enemigo de Miguel Angel, hizo pedazos, salvándose algunos fragmentos en la casa de Uberto Strozzi, en Mantua (BELLVER, *Disc.* cit. pág. 14). De este cartón se conocen varias reproducciones y dibujos.

Según refiere la tradición, á Bramante, el arquitecto rival del grande artista y á la maquinación por aquel fraguada, se debe que Julio II le encargase la ejecu-

ha dado un retrato de la bella Monnalisa, mujer de Joconde, que ha pintado dos veces, y cuyo retrato gemelo tenemos en París» (*Estudios* acerca de España, pág. 278).

(1) WEY, en su obra ya citada, refiere que la mitad de esta tabla, fué hallada por el cardenal Fesch entre trastos viejos y sirviendo de tapa á un antiguo cofre, y que la otra mitad, justamente el busto completo, se encontró en la casa de un zapatero, utilizada como asiento de un escabel (pág. 642).

(2) Entre los trabajos pictóricos no conocidos de Miguel Angel, cuéntase un ejemplar de la *Divina Comedia*, cuyas márgenes estaban ilustradas con notabilísimos dibujos á pluma. Quizá esos dibujos fueron los estudios de los frescos de la Capilla Sixtina.



ción de los frescos de la capilla Sixtina. Rehusó Miguel Angel el encargo, y aún se asegura que dijo muchas veces que Rafael ejecutaría mejor esa obra, porque él ni aún conocía los procedimientos de la pintura al fresco, pero todo fué en vano; el Papa insistió en su empeño y el artista cedió al fin, después de algunos días de estudios de procedimiento.

Comenzó Miguel Angel su obra el 10 de Mayo de 1508 y la terminó en 1512. Solo, encerrado en aquel espacio en cuyas paredes hay notables pinturas de otros artistas, concibió el proyecto gigante de convertir en bóvedas de diferentes planos aquel techo, en que entablamentos, pilastras y estátuas tienen diversos efectos y matices que los cuadros; tan magistral es el estudio de la perspectiva y del color. Wey, describiendo minuciosamente los techos de la Capilla Sixtina y penetrando, con buen juicio, el pensamiento del artista, dice: «Miguel Angel parece haber intentado con éxito una empresa que jamás será imitada: sin rival para el estilo como para el talento de modelar en relieve, y temiendo que las condiciones cambiantes de la pintura, donde otros sobresalían, enervasen sus cualidades propias ó se prestaran á comparaciones que rebajaran su valor, resolvióse á transportar un arte nuevo para él á un terreno donde ninguna imitación pudiese alcanzarle. Imaginó, pués, esas bóvedas con sus compartimientos simulados, y como no podía sostener la ilusión si introducía en ellos figuras reducidas al relieve atenuado de la pintura, las hizo muy salientes, casi esculpidas sobre sus planos arquitectónicos...» (Obra cit. pág. 723).

Entre Profetas, Sibilas, Genios, notables desnudos ó *academias*, y figuras simbólicas, personificaciones originalísimas, pues en nada se parecen á las creaciones del clasicismo griego, desarróllanse las escenas del Génesis, *Dios haciendo brotar la luz en las tinieblas*, *Creación de los mundos*, *Separación de la tierra y de las aguas*, *Crea-*

ción de Adán y Eva, La caida, Sacrificio de Abel, Diluvio, Embriaguez de Noé, Historia de Judiht, de David y *Goliath, La serpiente de bronce* y *El suplicio de Aman.*



Fig. 172.—La creación del hombre. (M. Angel).

Fórmese idea del mérito de esta obra sublime por nuestros grabados números 172, 173, 174 y 175. Representa el

primero uno de los cuadros, *La creación del hombre*, considerado como la más hermosa expresión del pensamiento de un grande artista; el segundo y el tercero los Profetas Joel y Daniel, y el cuarto uno de los desnudos que coronan el compartimiento dedicado á la sibila Eri-



Fig. 173.—El Profeta Joel. (M. Angel.)

trea. De los Profetas, ha dicho nuestro ilustre F. del Río, «que entre todos los personajes bíblicos, eran los que tenían más afinidad con el genio de Miguel Angel, y quizá también con las disposiciones habituales de su alma. Por eso su poderosa mano no ha trazado atrevidos é impasibles intérpretes de los decretos divinos, sino heraldos fa-

tigados de su misión, que comunican, apesar suyo, y con el corazón quebrantado, sus visiones proféticas...» (*El arte cristiano*, t. IV, pág. 363); respecto de los *desnudos*, quizá tenga razón Ferreiro: las «carnes son demasiado llenas y de formas muy redondeadas; sus músculos son siempre iguales en tamaño y forma, y ninguno aparece

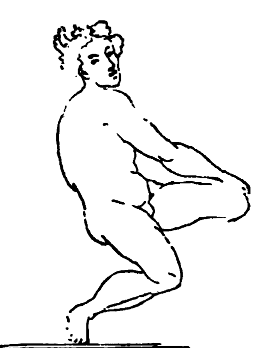


Fig. 174.—Daniel. (M. Angel.)

en reposo...» (obra cit. pág. 224); pero esto, que puede reputarse como defecto, demuestra una virilidad, una energía tan poderosa, un concepto tan espléndido de la naturaleza, que borra lo que pudiera ser reprochable.

El *Juicio final*, fresco que es más famoso que el techo de la Capilla (1531-1541), no tiene la grandiosidad, la inspiración potente que aquél. Los enemigos del gran artista criticaron acerbamente esta obra, que apesar de

que puedan aplicársele las anteriores palabras de Ferreiro, merece la admiración que el mundo entero le ha tributado. «Dios envió esta obra maestra para enseñar á los hombres la fuerza de las inteligencias celestiales, cuando con la divinidad del saber y la gracia infusa bajan un instante á la tierra», dijeron los panegiristas contemporáneos; después, los grandes efectos del *Juicio final*, han absorbido siempre la atención de los críticos y los aficionados.


Fig. 175.—Desnudo.

Como terminación de estas notas, conozcamos las opiniones y teorías artísticas del gran maestro, recogidas por el portugués Francisco de Holanda, en su manuscrito *De la pintura antigua* (1). Trátase, como antes dijimos, de unas conferencias pronunciadas por Miguel Angel, y transcriptas por dicho Holanda, que era pintor, iluminador notable, y aún arquitecto y poeta. Dijo esas conferencias Miguel Angel en la iglesia de San Silvestre en Monte Cavallo, y dirigíanlas el gran artista y Vittoria Colonna, la ilustre dama viuda del español Dávalos, marqués de Pescara. Discutíase en aquella asamblea de arte, ciencias y letras y Miguel Angel, según Francisco de Holanda, después de dar su opinión acerca de la pintura flamenca (que más adelante insertamos), expli-

(1) «.....Carducho, por ejemplo, conocía, y así lo afirma en sus *Diálogos sobre la Pintura*», algunos discursos manuscritos doctísimos de Miguel Angel». Gutiérrez de los Ríos y Pacheco, discuten el dictamen que expuso ante la Academia florentina apropósito de la cuestión sobre igualdad de méritos entre la pintura y la escultura», y por el mismo orden sería fácil, aun sin salir de España, acrecentar el número de esta clase de textos. Pero ningún autor..... ilustra tan eficazmente la materia como el portugués Francisco de Holanda.....» (Contest. al *Disc.* de Bellver, Riaño, pág. 30).

có en los siguientes párrafos, que extractamos, sus teorías acerca del arte.

«El pintor (dijo) ha de ser instruído en las artes liberales y otras sciencias, como de las arquitecturas y esculturas, que son propios oficios suyos; pero de todos los oficios manuales que se hacen por el mundo todo, queriendo él, hará con mucha más arte que los propios maestros de ellos. Como quiera que tanto me pongo á las veces á pensar y imaginar, que hallo entre los hombres no haber más que una sola arte, y esta es el pintar ó el debujar, del cual todo lo el son miembros que proceden... Por mi sentencia, aquella (la pintura en el arte clásico) es la excelente y divina pintura que más se parece y mejor imita cualquier obra del inmortal Dios, agora sea una figura humana, agora un animal selvático y estraño, agora un pez simple y fácil, ó una ave del cielo, ó cualquier otra creatura. Y esto no con oro ni con plata, ni con tintas muy finas, sino solamente con una pluma ó con un lápiz debujando, ó con un pincel de prieto y blanco; y paréceme á mi que imitar cada una de estas cosas en su especie perfectamente, no es otra cosa que querer imitar con el oficio al inmortal Dios. Empero, aquella cosa será la más noble y de primor en la pintura y en sus obras, que en sí trasladare cosa más noble y de mayor delicadeza y sciencia. ¿Y cuál es el bárbaro juicio que no alcanza ser más noble el pie del hombre que no el zapato? ¿Y su piel que no la de las ovejas de que le hacen el vestido? ¿Y que de aquí no viene hallando el merecimiento y el grado á cada cosa...?

»Y quiéroos decir, Francisco de Holanda, un grandísimo primor en esta nuestra arte, el cual por ventura vos no ignorais, y pienso que la tendreis por sumo, y este es por quien se ha mas de trabajar y sudar en las obras de pintura, que es con gran suma de trabajo y de estudio, hacer la cosa de manera que parezca después de muy

trabajada que fué hecha casi de prisa, y casi sin ningún trabajo, y muy sin pesadumbre, no siendo ansí; y este es muy excelente aviso y primor. Y á las veces acontece quedar alguna cosa con poco trabajo hecha de la manera que digo; pero muy pocas veces, y lo más es á poder de trabajo hacer parecer lo hecho muy sin pesadumbre» (Riaño, *Cont.* al *Disc.* de Bellver, págs 31-37).

Como dice nuestro ilustre Riaño, «cuando se consideran estas máximas de Miguel Angel, no se puede menos de traer á la memoria la identidad que resulta entre el juicio que emite y la ejecución práctica de estas observaciones en sus propias obras». (Id. pág 37).

Contemporáneos y discípulos de Miguel Angel.—Aunque la gloria del grande artista anuble los nombres de otros pintores que quisieron imitarle y que recibían sus lecciones, bien merecen lugar señalado en la Escuela florentina Sebastián del Piombo (Fra Luciano, 1485-1547), relegado al olvido por su manía de imitación á Miguel Angel, y que sin embargo pintó interesantes frescos en la Villa Farnesina (Roma), en los que se nota cierta influencia rafaelesca; Venusti, Ricciarelli (Daniel de Volterra), Vasari y otros muchos de segundo orden (1).

Baccio de la Porta ó Fra Bartolomeo (1475-1517), representa una dirección especial en la escuela florentina; aunar la severa grandeza y el colorido de Vinci, con las gracias y delicadezas de Rafael; pero ni Fra Bartolomeo, ni Albertinelli, cuyas obras son muy semejantes á las del anterior, ni el Bronzino (Angelo Allori, 1502-1574),

---

(1) De Daniel Volterra en uno de los tres cuadros monumentales de Roma, el *Descendimiento*, que se guarda en la Iglesia de la Trinidad *del Monti* (Ferrario, ob. cit. pág. 228). En el Museo de Madrid hay un cuadro de Volterra que representa *El Calvario* y que no es de lo mejor del maestro, cuya fama procede do que cubrió con ligeros ropajes, por encargo de Paulo III, las desnudas figuras del *Juicio final* de Miguel Angel en la Capilla Sixtina, para salvar así de la destrucción, que por *poco decente*, amenazaba aquella gran obra de arte.

tienen la importancia artística que Andrea del Sarto (1487-1531).

Andrés Vannuchi, era florentino y se le conoce con el nombre *del Sarto*, porque su padre era sastre en Florencia. Influyeron en él, en mayor grado que Barile y Cosimo, sus primeros maestros, Miguel Angel y Fra Bartolomeo, y su reputación fué extraordinaria cuando se conocieron sus famosos frescos de la *Compagnia dello Scalza* y de la *Anunziata*. En 1518, protegido por Francisco I, estuvo en la corte francesa, donde gozó de la más brillante gloria y fortuna. Pronto volvió á Florencia y allí murió, víctima de la peste, abandonado de su familia y de sus amigos.

Original, de estilo delicado y exquisito, de colorido fresco, dulce y suave, Andrea del Sarto cierra dignamente la extensa lista de pintores florentinos, pues esta escuela, la más famosa é interesante de todas las italianas, decayó de tal modo desde los tristes sucesos que acaecieron en Florencia en 1529 y siguientes, que apenas puede hallarse un artista, entre las escuelas de los siglos XVI, XVII y XVIII, que recuerde los grandes merecimientos de la renombrada escuela florentina.

El Museo de Madrid posee siete cuadros de Vannuchi (1) y nuestro grabado núm. 176 representa el *Entierro de Cristo*, hermosa obra del insigne artista, que se guarda en el Museo del Louvre.

Escuela umbriana.—Las predicaciones de Savonarola y las pinturas místicas del Beato Angélico, produjeron la escuela de la Umbría, cuyos caracteres principales son el sentimiento religioso y la perfección del dibujo. Quizá la fundaron Nicolás Alumno de Foligno, Pietro de

(1) Entre los cuadros que en el Museo del Prado se guardan de Andrés del Sarto, cuéntase el notabilísimo retrato de la hermosa mujer del artista Lucrezia dal Fede, bien famosa, por cierto, á causa de los muchos disgustos que causó al gran pintor florentino.



la Francesca y Gentile da Fabiano (siglo xv), mas es lo cierto, que el grande artista de esta escuela es Pedro Vanuci (1446-1524) llamado el *Perugino*, porque vivió mucho tiempo en Perusa. Conócese en sus obras la influencia

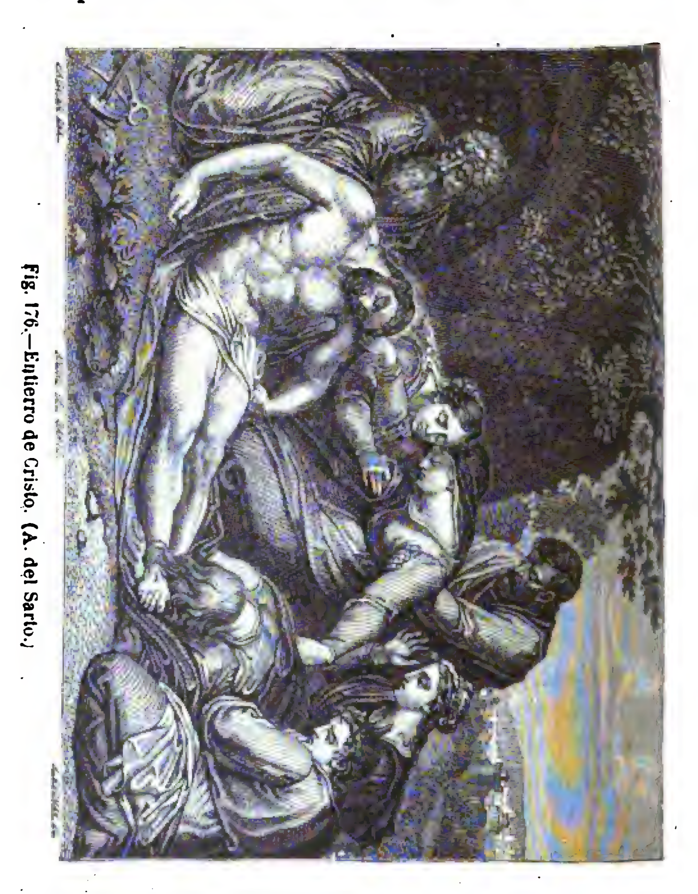


Fig. 176.—Entierro de Cristo. (A. del Sarto.)

florentina en ciertos realismos, apesar de sus éstasis, del sentimiento de divinidad que revelan sus Madonas y sus Santas, del misticismo en que siempre se inspira. «Repróchasele,—dice Manjarrés,—la reproducción frecuente de determinadas expresiones, actitudes y movimientos; pero esto no quita el mérito de haber sido pro-

pio y verdadero en su producción» (*La pint.* pág. 48). Nuestro grabado núm. 177, reproduce una de las obras más famosas del insigne artista, que une á sus méritos el haber sido el maestro de Rafael Sanzio (1).



Fig. 177.—Cristo entre la Justicia y la Fé. (Perugino). (Vaticano. Sala de Carlomagno).

La escuela de la Umbría se convierte en *escuela romana*, después del Perugino y de *Pinturichio* (Bernardino de Betto Baggio, 1454-1519), del cual dicemuy exactamente

(1) Como dice uno de sus modernos críticos, los cuadros del Perugino tienen algo de arcaísmo en la sequedad y dureza del estilo, en la pobreza del plegado de los paños y en la simetría y en la escasa variedad de la composición. Hay obras de este insigne artista en varias poblaciones de Italia y en el museo del Louvre. Sus frescos del palacio Pitti y de la Capilla Sixtina son magníficos.

Wey, que «es el personaje más interesante de un grupo de artistas que, siguiendo al lado de Rafael la disciplina del Renacimiento, han conservado más la expresión sencilla, episódica y menos noble que tierna, que inspiró á las escuelas de la Edad Media» (ob. cit. pág. 628). Más modesto que el Perugino, representa la pura escuela de la Umbría, apesar de ser el colaborador y discípulo de Rafael de Urbino, cuyas inspiraciones siguió siempre. Sus pinturas de la librería de Siena, de Santa María del Pópolo en Roma y especialmente las del departamento de los Borgias en el Vaticano, poco conocidas y apenas descritas por los autores, son de verdadero interes artístico por la dulzura y la poética sencillez de la composición. También son muy interesantes los frescos mejores tal vez de este artista, los que adornan la capilla de los Buffalini (Santa María de Ara cœli).

Escuela paduana.—De esta escuela nació más tarde la veneciana. Créese que la fundó Squarcione(1394 1474), quien en sus viajes por el Oriente, Grecia y los paises en que imperó Roma pagana, aprendió y fundamentó sus teorías artísticas y su sistema, que puede sintetizarse así: atrevimiento y corrección en el dibujo; vigor y fuerza en el colorido.

Uno de los primeros artistas de esta escuela fué Melozzo da Forli (1440-1492), que revela en sus obras las anteriores cualidades y gran facilidad para los escorzos de las figuras. Véase nuestro grabado núm. 178.—Mantegna (1431-1506), caracteriza otra desmembración de la escuela paduana, la *lombarda*, en que se reunieron al fin varias tendencias pictóricas.

De genio vigoroso y fuerte, admirable dibujante y valiente colorista, aficionado á la antigüedad clásica y de grandiosa inspiración para sus creaciones, sus frescos, sus cartones y sus cuadros, revelan hermosa originalidad. Los frescos de la iglesia de los *Eremitani*, en Padua, son la mejor prueba del genio y el talento del famoso

artista, á quien hace pocos años ha comenzado á estudiarse con el interés que merece. El Museo de Madrid posee una tabla, que representa *El tránsito de la Virgen.* Son muy famosos sus cartones del *Triunfo de César* que han ejercido indudable influencia en Rubens, grabado núm. 179.



Fig. 178.—Pintura de la cúpula de San Pedro. (Melozzo.)

La escuela paduana se subdividió de tal modo, que en el siglo XVI desaparece por completo.

ESCUELA VENECIANA.—Los orígenes de esta escuela son muy diversos, pues allí se reunieron elementos bizantinos facilitados por las estrechas relaciones de Venecia con el Oriente; algo de arte gótico, que en aquellos palacios tomó fisonomía nueva desde el siglo XIV; la influen-

cia del pintor siciliano Antonello de Messina que había estudiado en Flandes con los Van Eyck (siglo xv), y la italiana, representada por los Muranos (Andrés y Quirino), los Vivarini y los Bellini, estos últimos los verdaderos fundadores de esta escuela. Jacobo Bellini (¿-1470), recorrió Italia y enseñó á sus hijos Giovanni (1426-1516)



Fig. 179.—Fragmento de los cartones *El triunfo de Cesar*. (Mantégna).

y Gentille (1427-1507) cuanto aprendió de naturalismo y antigüedad clásica, y cuanto Mantegna y los florentinos progresaban; de modo, que la escuela veneciana que había comenzado por ser la más famosa y célebre en lo tocante á riqueza y brillantez de colorido, pudo unir á estas cualidades, gracias al talento y amor al estudio de los hermanos Bellini, la delicadeza del dibujo, la riqueza de la composición, la grandiosidad del conjunto.

Cada uno de los hermanos prefirió un género diferente de pintura, Juan los asuntos piadosos; Gentille las reproducciones de la vida humana, y á los dos debe de considerárseles como los patriarcas de la escuela vene-

ciana, y no solamente al Juan. como aseguraba la antigua crítica, tal vez porque Gentille fué muy protegido por Mahomet II, y con este motivo andaba algo separado de su hermano.



Fig. 180.—Madona y Santos (Iglesia de S. Zacar.as, Venecia).—Bellini.

En las obras de los dos se reconoce la influencia flamenca trasmitida por Messina, de quien aprendieron mucho, sin necesidad de recurrir á la fantástica escena

inventada por Ridolfi (1). Las más famosas de las pinturas de Gentille, son la *Procesión en la plaza de San Marcos de Venecia*, varios retratos y la *Llegada de un embajador veneciano á Constantinopla*, que algunos autores modernos niegan que sea obra suya.—De Juan, sus Vírgenes y sus Santos revelan delicadeza é inspiración místicas. Su *Cristo muerto* es de un efecto admirablemente dramático y religioso. El Museo de Madrid posee dos notables cuadros de este artista: *La Virgen con el Niño Jesús entre dos Santas*, obra en que el artista parece anticiparse á su época, y *Jesús dando las llaves á San Pedro*. El primero (núm. 60 del *Cat.*) fué adquirido por Felipe V, según la *Nota delli quadri che si ritrovano nella casa de Maratti per la maestá di Filippo Quinto* (arch. de Simancas, 4807.—Cita de MADRAZO en su libro referido, pág. 174).

Contemporáneos suyos fueron Carpaccio, Cima de Corregliano y otros, y sus discípulos más famosos Giorgione (Jorge Barbarelli, 1478-1511) y Tiziano Vecelio (1477-1576).

Giorgione, dice Bayet, «es el más colorista de todos los venecianos, sus cuadros producen en los ojos una impresión mágica: ¡de tal modo se empastan los matices en un conjunto cálido y suave!» (obra cit. pág. 198). Lo mismo que las obras del Tiziano, las de Giorgione revelan la influencia de Leonardo de Vinci, unida á la de Bellini, su maestro. En la iglesia de Castelfranco, en el museo del Louvre y en el de Madrid (2) consérvanse

---

(1) Dice Ridolfi, que Giovanni Bellini, disfrazado con la toga veneciana, se introdujo en el taller de Antonello di Messina con el pretexto de que éste le hiciera un retrato, y mientras que Messina llevaba á cabo su obra, Bellini observaba el sistema y procedimiento de aquél. Esta anécdota no merece ningún crédito.

(2) Un *David vencedor de Goliat* y una *Virgen con el niño Jesús* son los dos cuadros que del Giorgione guarda nuestro Museo.—Del primero, dice, muy justamente la *Noticia de los cuadros*, ya citada: «Dibujo correcto, colorido de una fuerza extraordinaria, con buen efecto de claro obscuro» (pág. 167).



obras muy notables de este artista que murió joven, á los treinta y tres años de edad, cuando su talento comenzaba á brillar con toda amplitud.

El Tiziano,—dice nuestro erudito Sala,—«ha sido aclamado unánimemente primer colorista de Europa y verdadero jefe de la escuela veneciana.»—En la corte de Ferrara, en 1514, aparece ya como gran pintor y quizá entonces hizo el retrato de la célebre Lucrezia Borgia (1) y el de Ariosto, quien en su *Orlando Furioso*, canto XXXIII, menciona al artista en los siguientes versos:

> Bastiano, Raffael, TIZIAN ch'onora
> Non men Cador che quei Venezia e Urbino...

En 1530 conoció á Carlos V y le retrató en Bolonia, y desde entonces, su amistad con el emperador y con Felipe II no se interrumpió sino por la muerte del artista. Carlos V honróle con el nombramiento de conde Palatino (documento firmado en Barcelona, 1543), pero apesar de cuanto dicen Palomino y Cean Bermudez en apoyo de su opinión de que el grande artista estuvo en España, no hay un sólo documento, al menos hasta ahora conocido, que demuestre este aserto; muy al contrario, la correspondencia del artista con el Aretino (1532-1543); con Carlos V, publicada por Ridolfi; la que se conserva en Simancas y la que ha dado á conocer la duquesa de Alba en los *Documentos escogidos* de su archivo (1891), son testimonios negativos en contra de aquellos historiadores.

«Para conocer bien al Tiziano,—ha dicho Ralph N. Wornum—hay que estudiarle primero en Venecia y luego en Madrid» *(Cat. de la Gal. nac. de Londres)*. Viardot opina, sin embargo, que «no hay ciudad en el mundo,

(1) No hay dato alguno en que apoyar la leyenda amorosa que supone ciertas relaciones entre Lucrezia y Ticiano. Gregorovius, que en 1874 ha hecho una interesante investigación acerca de la famosa hija de Alejandro VI, nada dice de tales amores.



ni aun Venecia, Florencia ó Roma, que posea igual número (de obras) al del Museo de Madrid. Los admiradores del pintor de Cador pueden estudiarlo en todos sus géneros y en todas sus edades; desde la imitación de su condiscípulo Giorgion hasta las últimas producciones de su trémula paleta...» Como dice antes el ilustre crítico, parece que el Tiziano consagró más de la mitad de su larga vida á los Reyes de España y que les entregó las maravillas de su pincel (*Estudios*, cit. pág. 278).

Esta predilección que Tiziano demostró por España está bien justificada, pues no sólo Carlos V le colmó de favores, sino que su hermano Fernando con su esposa y sus siete hermosas hijas, y su hermana María de Hungría, solicitaron con verdadero interés que les retratase el gran maestro, y ya á fines de la vida de este, encargaba Felipe II á un embajador ó secretario que se informase «si está todavia Ticiano de provecho en el pintar, ó si no puede ya de viejo, porque si lo está querria hazerle hazer vna imagen de San Lorenzo para.. » (*Docum*. de la casa de Alba, pág. 465)—creemos que diría «el Escorial» pero el papel está destruído.

No cabe en las estrechas líneas que nos hemos trazado en esta obra, el concepto que á la historia merece el gran artista Cultivó todos los géneros pictóricos, desde los asuntos religiosos hasta los de mitología; desde el retrato al cuadro de historia; desde las alegorías hasta el paisaje En las mujeres de sus cuadros, se traduce la belleza física «en todo el brillo de su rica florescencia» (BAYET obra cit. pág. 198) y como el pintor Jusepe Martínez dice, hubiéraselas de tomar por divinas «á no ser tan hermosas».

Sería interminable la lista de sus obras. Nuestro grabado núm. 181 reproduce una de las más famosas que se conservan en Venecia, el *Martirio de San Pedro el dominico*; el núm. 182 un retrato suyo debido á su propio

pincel, y sirve uno de sus cuadros profanos, *Venus vendando los ojos á Cupido*, Museo del Prado) y que parece



Fig 181.—Martirio de San Pedro el dominico. (Tiziano).

fué uno de los adquiridos por D. Alonso de Cárdenas para las colecciones de Felipe IV en la almoneda

del rey Carlos I de Inglaterra (1)... «De cuantas obras de Ticiano posee Madrid—dice Viardot—la más curiosa, la más maravillosa (no por su mérito intrínseco sino por una circunstancia única en la historia del arte), es la *Victoria de Lepanto*, gran cuadro alegórico que trazaba con mano todavía firme, y con pincel siempre brillante, cinco años antes que la peste hubiese terminado su gloriosa ancianidad. Entonces tenía ¡qué asombro! ¡noventa y cuatro años!» (ob. cit. pág. 279).—Algo anterior á esta



Fig 182 —Retrato de Tiziano.

obra era la *Magdalena*, cuadro que se ha perdido y del que decía Felipe II en una carta de 20 de Noviembre á uno de sus secretarios: «discen los que entienden del arte ques la mejor cosa que ha hecho Tiziano (*Arch. de Sim*. Est. 1324).

En su taller, aprendieron *Palma el viejo* (Jacobo, 1480-1528); *Pordenone* (Juan Antonio Regillo, 1484-1540); Bomvicino, llamado el Moretto (1498-1555); Romanino, Bonifacio y Paris Bordone; otros muchos que le imitaron

(1) Madrazo, en su citado libro, inserta varios documentos relativos á esta almoneda en que España tenía el puesto de primer comprador, pero no conocía aún los insertos en la *Colecc.* de la casa de Alba, relativos á esas compras de obras de arte, y que se extractan en las págs. 488-497.

y á veces quisieron ser sus rivales, y sus más famosos émulos, el Veronés y Tintoretto.

Pablo Caliari, llamado el *Veronés* (1528-1588), según Vasari que le conoció muy joven, fué discípulo de Carotti, influyendo en él el arte de Lúcas de Leyden, Durero y del Parmesano, de Rafael y Miguel Angel. Pintor realista como nuestro Velázquez, es uno de los más gran-



Fig. 183.—Venus vendando los ojos á Cupido. (Tiziano.)

des maestros de la escuela veneciana y demuestra siempre el sentimiento de un arte grandioso y de cierto carácter clásico. Sus cuadros y sus pinturas murales, sorprenden por la admirable disposición de las multitudes de personajes; por los tonos diáfanos y brillantes; por la luz y el ambiente que en las composiciones dominan; por las grandes arquitecturas y los hermosos celajes que les sirven de fondo.

Sus cuadros religiosos y profanos tienen el mismo carácter varonil, harmónico y grandioso; algo fastuoso y un tanto profano, más propio, por lo tanto, de las gran-

des pinturas alegóricas como la *Apoteósis de Venecia* (palacio de los Dux), y tantas obras admirables de este género que Venecia atesora. Nuestro grabado núm. 184 reproduce uno de sus cuadros religiosos, el *Martirio de Santa Justina*, que se conserva en Padua.—El Museo del Prado tiene más de veinte cuadros de este notable artista, muchos de ellos procedentes de la citada almoneda de Carlos I de Inglaterra, á los que hacen referencia los documentos de la Casa de Alba y los utilizados por Madrazo.



Fig. 184.—Martirio de Santa Justina. (Veronés.)

Jacobo Robusti, llamado el *Tintoretto* (1512 1594) porque era hijo de un tintorero de Venecia, fué por muy poco tiempo discípulo del Tiziano y después su rival, aunque el Tintoretto, al hacerse él mismo pintor, no quiso nunca apartarse de esta máxima: «el disegno di

Michelangelo ed il colorito di Tiziano», llegando á ser uno de los más ilustres artistas de la Italia. Desigual, fecundo hasta la exageración, reflexivo, aunque de carácter franco y noble, manifiéstanse estas cualidades de

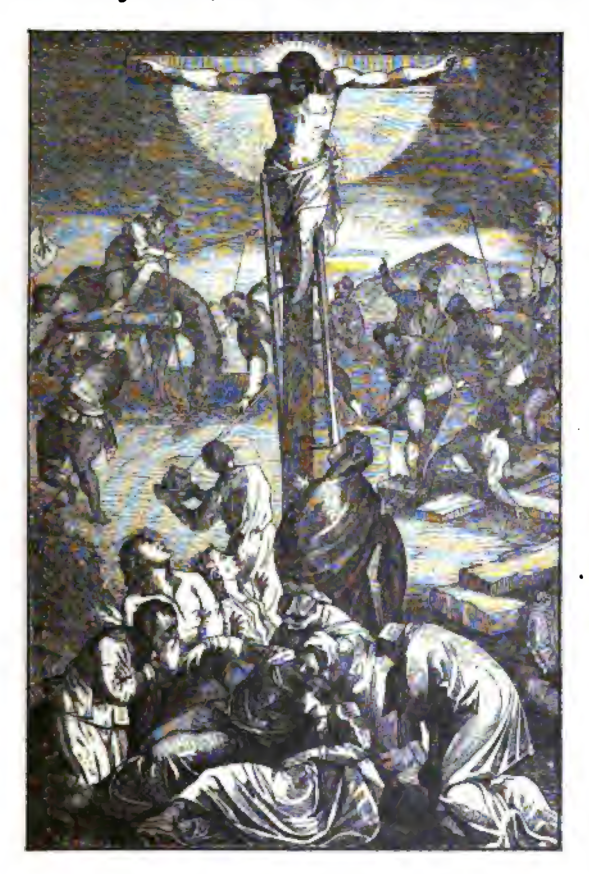


Fig. 185.—*Crucifixiones* (Londres).—Tintoretto.

su carácter en sus propias obras. Como Veronés, es fastuoso en sus composiciones. Compárese la *Cena de Cristo con sus Apóstoles* (Museo del Prado), con el propio asunto desarrollado por Leonardo de Vinci y se apreciará exactamente esta observación.

Entre sus obras maestras deben de citarse *El milagro de San Marcos* (Museo de Venecia) y la gran pintura alegórica del palacio ducal de aquella población *El paraiso* (mide 22 m.-10'20), cuyo boceto ó apunte posee el Museo de Madrid. Más de treinta obras de Tintoretto guarda nuestro referido museo.

Al lado de estos maestros figuran, en término más secundario, además de los pintores que mencionamos antes, Andrea Schiavone (el slavo, 1522-1582); Muziano Moroni, da Ponte y Santiago Bassano (1510-1592). Este artista, aunque de la decadencia de la escuela veneciana, es en realidad el iniciador de la pintura *de género* en Venecia, pero aprovechó sus cuadros naturalistas como fondo de escenas religiosas. Imitó al Tiziano, y éste profesábale tanta amistad, que uno de los cuadros de este artista que se guardan en nuestro Museo, *El Arca de Noé*, fué adquirido por Tiziano y remitido á Carlos V á España.

Después de estos artistas, la escuela veneciana se extingue, hasta que á fines del siglo XVII, le hace revivir Tiépolo y sus contemporáneos.

ESCUELA BOLONESA Y FERRARESA.—Prodújose en Bolonia una escuela pictórica, que se hace proceder de un pintor iluminador llamado Franco, discípulo de Oderico de Gubbio. Uno y otro son más bien una curiosidad arqueológica que el punto de partida de un sistema de arte, porque faltan pinturas que indubitadamente puedan tenerse por originales de esos artistas, puesto que las que pueden señalarse como de antiguos pintores boloneses, son de un Vital y un Lorenzo de Bolonia (mediados del siglo XIV). «Vital, que, según Baldinucci, fué discípulo de Giotto, llegó á ser jefe de una escuela» (MANJARRÉS, *La Pint.*, pág. 37).—Después de estos artistas, menciónase á Dalmacio (¿-1410) y otros, y ya á fines del siglo XV, al *Francia*, (Jaime Kaibolini, 1450-1533), artista muy elogiado y favorecido, que rivalizó con el

Perugino y que en sus cuadros (museo del Louvre) y sus frescos(oratorio de Santa Cecilia de Bolonia), deja ver la influencia que en él causó Rafael de Urbino, á quien conceptúase como el genio que ha recibido de la Providencia el dón especial de superar á los demás artistas.

Después de este maestro y de Primatice, su contemporáneo, la escuela de Bolonia produce otros artistas á quienes la escuela florentina y la romana velan y obscurecen, no volviendo á tener carácter propio hasta el siglo XVII.

La escuela *ferraresa* comienza con Cósimo Tura (1420-1498). Después, Lorenzo Costa (1440-1535), es el artista más famoso de Ferrara, y el que merece que los Gonzaga le llamen, para heredar el favor que dispensaban á Mantegna.

La escuela de Ferrara, se inspira después en los fastuosos procedimientos artísticos del Tiziano.

Escuela lombarda ó parmesana (inclúyese en ésta las de Mantua, Módena, Parma, Génova, Cremona y Milán). —Los discípulos de Leonardo de Vinci, Andrea Solario (1458-1530), Bernardino Luini (1470-1530), Gaudenzo Ferrari (1484-1549) y algún otro, son los fundadores de estas escuelas (1), que después, y como *escuela de Parma*, caracteriza un admirable colorista, el *Corregio* (Antonio Allegri (1494-1534), discípulo, según unos historiadores de Mantegna y de Bianchi (el *Frari*, ¿-1510), y, según Kugler, influído por Leonardo de Vinci, pero sin que pueda afirmarse nada en definitiva acerca de sus maestros. Lo cierto es, que el Corregio ha merecido de la posteridad los nombres de *il divino* y de el *pintor de las Gracias*, á pesar de que se le ha censurado por-

(1) En el museo del Louvre, hay dos interesantes cuadros de Solario; uno famoso de Luini *La herodíada* y otro de Ferrari.—En el museo de Madrid se guarda un cuadro muy dramático de Luini, Salomé, presentando un plato para recibir la cabeza del Bautista, que cercena un sayón (Tabla, con figuras de medio cuerpo).



que sus cuadros profanos «tienen,—como dice Ferreiro—un sabor pagano y erótico más que subido» (obra cit., nota á la pág. 230). Realmente, hacen olvidar esos estravíos los grandes frescos de la iglesia de S. Juan y del Domo en Parma, que pueden competir con las mag-



Fig. 186 —Desposorio místico de Santa Catalina. (Corregio).

níficas decoraciones de los pintores de la buena época (1) y sus cuadros religiosos tienen una delicadeza, una poesía que encantan. Júzguese por el grabado número 183, que representa el *Desposorio místico* de Santa Catalina (Museo del Louvre).

(1) Estos frescos, causaron grande impresión en el mundo del arte, porque en ellos se prescinde de representar en las bóvedas verdaderos cuadros en los compartimientos, para pintar en toda una bóveda un gran asunto que ocupa toda aquélla y que se desprende de los antiguos lineamientos pictórico-arquitectónicos.

Mengs, ha dicho del Corregio, que poseía este pintor «varias de aquellas partes de la Pintura, cada una de las cuales de por sí hacía ilustre á un pintor, como la verdad y gracia de Rafael, lo risueño de Leonardo, el empasto de Giorgione y el colorido de Tiziano» (FERREIRO, ob. cit. pág 230).

La escuela de Corregio murió con él, porque vivió pocos años, y aún su discípulo Fr. Mazzola (1507-1540), no llegó á imitar sus bellezas.

ESCUELA ROMANA —Nació esta *escuela* de la *umbriana* y la gloria de su jefe, Rafael Sanzio, domina aún el mundo. Hay que advertir que á la escuela romana se le asigna un antiguo fundador, Pietro Cavallini (1259-1344); pero ni Cavallini tiene verdadero enlace con Rafael por el estilo y el procedimiento, ni desde aquella época al siglo de Rafael hay pintores que representan esa escuela.

Rafael, sus obras, su arte y las influencias anteriores ejercidas en él y las que él extendió por toda Europa, no cabe en esta síntesis histórica, de modo que el ligerísimo estudio que de él hacemos, tiene que ser muy deficiente.

Nació en 1483, en Urbino, de Giovanni Santi (1) y Magia Ciarla. El padre era pintor y de él quedan «obras religiosas de un sentimiento dulce y candoroso» (BAYET, ob. cit. pag. 189).—No se sabe por consejo de quien estudió con el Perugino. pero el hecho es incontestable, como también que con aquel gran artista fuè á Florencia el año 1500 y después á Citta di Castello. Hasta 1504 en que se sabe que pintó su célebre *Sposalizio* (Museo de Milán) cuadro en que Wey dice que está reproducido un bajo relieve de Orcagna en el tabernáculo de Or' San Micaela, de Florencia (2), hizo varias obras, de las cua-

(1) Sanzio es traducción de la palabra latina *Sanctius*, con que Rafael firmaba habitualmente sus cuadros.

(2) Creo poder reivindicar la prioridad de esta observación, «dice Wey (ob. cit. pág, 172).

les se guardan algunas en el museo del Louvre. Pintaba entonces siguiendo las tradiciones de su maestro, pero desde que en 1504 se trasladó á Florencia y estudió á



F.g. 137.—Desposorios de la Virgen (Rafael).

Masaccio, á Vinci y á Miguel Angel, su estilo cambia, convirtiéndose en verdaderamente *florentino*. A esta época de su vida artística pertenecen varias Vírgenes y Sacras Familias, entre ellas la que se designa con el

nombre de *La Perla* (1) (Museo de Madrid) y algunos retratos.

Su tercera época, en la que se caracteriza con él la escuela romana, Rafael llegó á las regiones de la gloria. Sus obras, entonces, son especialmente pinturas murales. *La Disputa del Sacramento* produjo verdadero asombro, y lo propio sucedió con la *Escuela de Atenas*, el *Parnaso* y la *Jurisprudencia* y las demás pinturas del Vaticano; Rafael contaba entonces veintiocho años de edad.

Las estancias y las *loggias* del gran palacio de los Papas son verdaderas maravillas de arte Al propio tiempo, pintó varios cuadros y cartones para tapices (2) y decoró el palacio Chigi ó villa Farnesina, rodeado siempre de gran número de discípulos, entre los que descuella Julio Romano. Uno de los cuadros de esta época es el famosísimo *Pasmo de Sicilia*, que en 1661 regaló á Felipe IV el convento de Santa María del Spasmo, en Santo Spirito de Sicilia. El rey dió 1.000 ducados de renta perpétua cada año al convento y otra de 500 al abad portador de tan insigne obra de arte (*Colec. de Docum. inéd.*, t. 55 págs. 344-355).

En ningun museo del mundo, puede conocerse á Rafael como en las hermosas obras que del maestro atesora Roma, esa gran ciudad á la que pudiera decirse muy

(1) Fué adquirido este cuadro por Felipe IV, que al verlo dijo: «He aquí la *Perla* de mis cuadros.»

(2) Once tapices hay en la Galería de los Arazzi del Vaticano, hechos en Arras, copiando notables cartones de Rafael, que fueron dibujados y coloridos por él, pues como observa Wey, Tommasso de Vincidamo á quien se quiere adjudicar el colorido de esos cartones, fué á Flandes, pero en 1520 y para dirigir otra colección de tapices, muerto ya Rafael. De estos cartones poseía siete el rey Carlos I de Inglaterra y fueron vendidos en la famosa almoneda de sus bienes.—Hace poco más de un año, se ha promovido entre los arqueólogos ingleses y rusos animado debate acerca de esos cartones, pues se dice que en Rusia se han descubierto otros siete iguales á los de Inglaterra, y que aquellos son los originales y no los que se conservan en el museo de Kensington.



bien el museo del mundo antiguo y del renacimiento.

Las *loggias*, artístico compuesto de arcángeles y serafines, que todavía acusan la escuela umbriana en que se formó el maestro; de genios, ninfas, mónstruos y otras figuras paganas, de flores y conchas, lazos, instrumentos y armas, ofrecen todos los elementos del arte decorativo, llevado á su mayor grado de belleza. Ni las pinturas decorativas, ni los asuntos bíblicos de las bóvedas, son en absoluto del maestro. Sus discípulos, aquella ilustre falange de artistas que Gruyer enumera en su interesante trabajo acerca de las pinturas de Rafael en el Vaticano (1), fueron los pintores de las *Loggias*, aunque en casi todo se vé la personalidad del artista insigne.

Las *Cámaras* tienen más importancia pictórica. En aquellos grandes cuadros trabajaron Julio Romano y otros discípulos. Representan escenas de la vida de León X y unos son simbolismos de hechos contemporáneos del artista; en otros los personajes son retratos de Julio II, de sus cardenales, de personajes de la corte pontificia.

Las obras maestras de Rafael están en la *Cámara de la Segnatura;* todas ellas componen un interesante conjunto, cuyo plan sintetiza Wey de este modo: «personificar en los genios principales del mundo las doctrinas, las artes y las ciencias que han concurrido á la gloria de la humanidad; y después conducir estas investigaciones de la verdad y de la belleza soberana, á la fe simbolizada por la Eucaristía» (ob. cit pág. 739). El gran

(1) Julio Romano, Timoteo Viti y su hermano Pietro. Juan do Udino. Vizencio, Tamagni, Perino del Vaga (Buonacorsi), Lucca Penni, Maturino de Florencia, Schizzone, Polidoro de Caravagio, Puppino, Pellegrino de Modena, Crocchia, Faenza del Colle. R. de Bolonia (Bagnacavallo). el Pistoja, Bernardo. Sacco, Catelani, Ferrari, Pietro Campania, Bagnaja, el Mosca, Cockier ó *Cocxier*, Vincidoro, Van Orley, Marco Antonio Raimondi), Cremona, Salerno, Francisco Penni (*il Fattore*). etc. (Wey, ob. cit. pág. 734).

fresco llamado, impropiamente en realidad, la *Disputa de la Eucaristía,* conserva aún las inspiraciones umbrianas, el misticismo de los dos primeros estilos del gran maestro. El color, en cambio, trae á la memoria la escuela veneciana, más delicada y harmónica. La *Escuela de Atenas, Apolo en el Parnaso, Justiniano recibiendo la Instituta* y *Gregorio IX recibiendo las decretales,* son á más de glorificaciones de la filosofía, de la poesía, del derecho civil y del canónico, colecciones de admirables retratos de personajes ilustres contemporáneos de Rafael. Desde la *Escuela de Atenas* (1511) quedó determinado su tercer estilo, la *escuela romana* en que se aunan el misticismo de la Umbría, la grandiosidad del estilo florentino, la luz y el color de los venecianos y el espíritu filosófico, religioso y moral de su siglo, á todo lo cual coronan las especiales dotes del artista, en cuyo cerebro se combinaron en admirable y harmónico concierto las cualidades todas de los grandes genios.

En la villa Farnesina, hay también interesantes obras dirigidas y comenzadas por él y terminadas por sus discípulos. Atribúyenle el cuadro en que *Cupido presenta su prometida á las Gracias,* y son suyas las dos grandes composiciones *Bodas de Psiquis* y *Asamblea de los Dioses.* De la primera dice Wey: «esta composición robusta y exenta de afectación, recuerda ciertos caprichos del naturalismo audaz que placía á Miguel Angel» (ob. citada pág. 266). Apropósito de la *Galatea,* otro de los frescos de ese palacio, Rafael ha explicado algo de sus teorías artísticas, en una carta dirigida á uno de sus amigos: «Para pintar una mujer bella, dice, tendré necesidad de ver muchas, con la condición de que vuestra señoría estuviese delante para escoger la más perfecta. Pero, considerada la rareza de buenos jueces y de buenos modelos, me sirvo de cierta idea que se me presenta á mi espíritu» (Cita de BAYET, en su ob. cit., pág. 193).

Los sucesivos trabajos pictóricos y arquitectónicos en-

cargados al artista, destrozaron su delicada existencia (1) y el 6 de Abril de 1520, á los treinta y siete años de edad, falleció en Roma, siendo sepultado en el panteón de Agrippa, donde le rodean las tumbas de los artistas de su escuela.

Nuestros grabados núms. 188, 189, 190, y 191, representan, respectivamente, un fragmento de un fresco del Va-

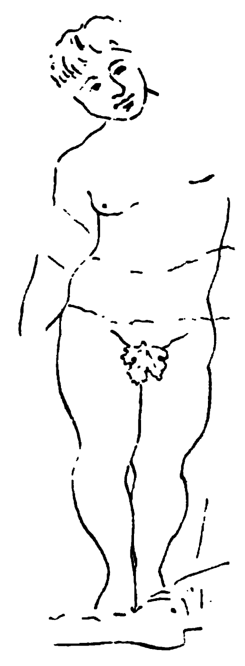


Fig. 188.—Fragmento de un fresco del Vaticano.

ticano que se conserva en el Museo de la Escuela de Bellas artes de Roma; la *Sacra Familia* del Museo del Louvre; el retrato del *Violinista* (museo del palacio Scia-

(1) La crítica moderna comienza á desvanecer los errores antiguos acerca de Rafael y de su muerte, causada, según refieren los primeros biógrafos por su vida desordenada.—Según resulta de su testamento, el grande artista dejó al morir una fortuna de más de 800,000 pesetas.

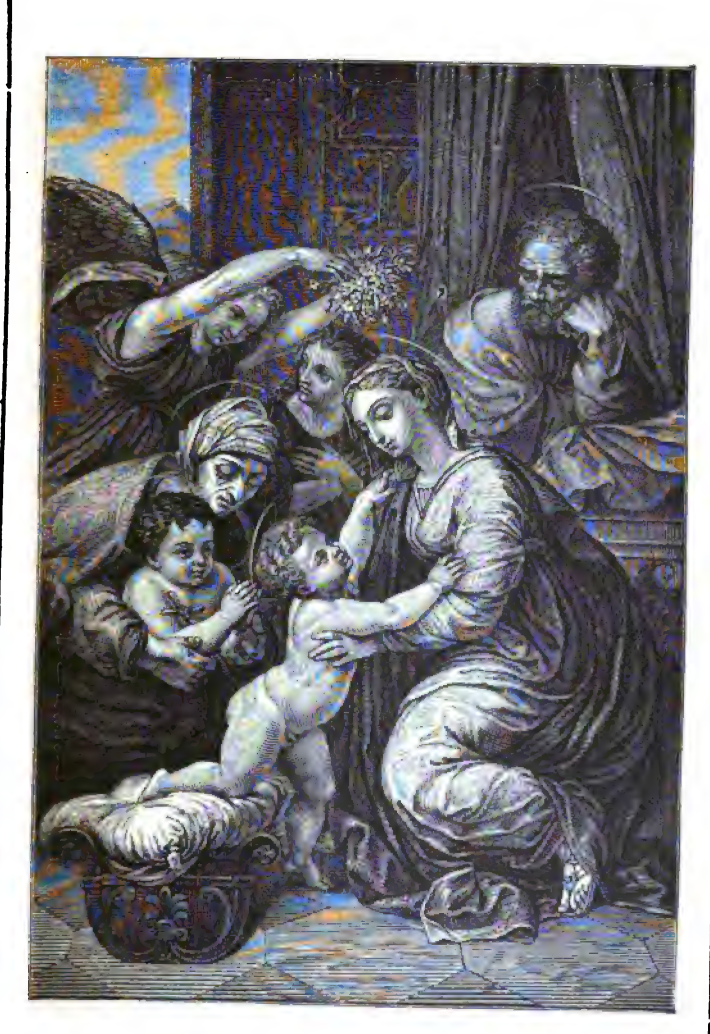


Fig. 189.—Sacra Familia. (Louvre).—Rafael.

rra, Roma), fechado y firmado en 1518 y una de sus grandes pinturas decorativas, *La Derrota de Atila.*

Los discípulos de Rafael.—Los cuarenta ó cincuenta discípulos que capitaneados por Julio Romano (1499-1546) y Juan Francisco Penni *(il facttore,* 1488-1559), sostuvieron la escuela romana después de la muerte de



Fig. 190.—Retrato del *Violinista.*—(Rafael.)

su maestro, fueron decayendo y amanerándose. La entrada del condestable Borbón con tropas españolas y alemanas en Roma (1527), alejó de la ciudad eterna á muchos artistas. Hasta la ségunda escuela bolonesa, el arte italiano sufre un paréntesis.

Las escuelas italianas de la buena época, desde los precursores del Renacimiento hasta los últimos discí-

pulos é imitadores de Rafael, tienen un lógico enlace. Adviértase que nunca se pierden las inspiraciones místicas del Giotto y del Beato Angélico, y que Miguel Angel, el pintor del Antiguo Testamento, Rafael el de



Fig. 191.—El Encuentro de S. León y de Atila.—Rafael.

los Evangelios—como ha dicho Mdme. Stäel,—y hasta el Tiziano, á pesar de sus, alguna vez, lúbricas desnudeces, conservan, en lo místico la tradición del Renacimiento cristiano; en las pinturas profanas, el espíritu franco, noble y severo que inspiró á los precursores del arte nuevo, la alianza de las artes clásicas con la idea religiosa y moral de un progreso bien entendido.





II

Escuelas flamencas y alemanas.

(Siglos XV al XVI.)

Antecedentes históricos: Elementos que determinaron el origen de estas escuelas.—Caracteres del arte flamenco.—Los Van Eyck: Sus obras y su estilo.—*Thierry Bouts. Van der Weyden, Memling* y sus contemporáneos: Datos ciertos acerca de Thierry.—Van der Weyden.—Memling, el Virgilio de la pintura neerlandesa.—*Las escuelas alemanas*: Colonia y sus pintores á la manera gótica.—Los predecesores de Alberto Durero.—*Los flamencos del siglo* XVI: Quentin Metsys y Van Orley.—Coxcyen y los romanistas.—Los mantenedores de la escuela flamenca —Bellegambe.—Opinión de Miguel Angel acerca de la pintura flamenca.—*Los alemanes del siglo* XVI La escuela de Nuremberg y Alberto Durero.—Sus obras, su estilo y sus discípulos.—Kranach y la escuela sajona.—La escuela de Ausburgo: Holbein.—La escuela holandesa.—Conclusión.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS.—Aunque hasta los siglos XIV y XV la pintura alemana y la de los Países Bajos no comienza á tener importancia, como tal arte pictórico, los monjes de San Gall difundieron cierta afición á las bellas artes desde el siglo VII en los países del Norte. En el siglo XII, principió la pintura «á dar señales de vida en Alemania, haciéndose con ella adornos en los manuscritos, en las paredes y en la madera, pero con bastante tosquedad; destinábase con preferencia al servicio de la

Iglesia, que cuidaba muy principalmente de que sus libros rituales se pintaran con la posible magnificencia. Fácilmente se comprenderá que no puede esperarse gran cosa de los restos de la pintura mural en madera, así como de los mosaicos que de la época de los Otones han llegado á nosotros; la que más había progresado era la pintura en miniatura de los manuscritos, y que sin embargo, hasta el siglo XI no comenzó á elevarse poco á poco sobre las tradicionales formas bizantinas...» (SCHERR, *Germania*, pág. 99). Copiamos el anterior párrafo, para recordar cuanto acerca de esas tradiciones bizantinas tenemos ya consignado; porque lo cierto es que en los Países Bajos y en Alemania se produce un arte nuevo, que influye en las escuelas del Renacimiento y en el grande arte del siglo XVII, en la Pintura española.

¿Qué elementos determinaron esa nueva dirección del arte pictórico? Las opiniones son bien diversas; es más, muy apasionadas en favor de ese nuevo arte, pues en tanto que se le quiere hacer influir en todo, no se recuerda el alcance que el arte precursor del Renacimiento tuvo en todas partes, incuestionablemente, ni las tradiciones bizantinas, ni la gran enseñanza que Van Eyck adquirió para la escuela flamenca, de que es fundador, con motivo del viaje de quince meses que á comienzos del siglo XV, hizo desde la corte de Felipe el Bueno á Portugal y á España cristiana y árabe.—Después de no pocas divagaciones, la crítica actual viene á convenir con nuestro Manjarrés, en «que las escuelas francmasónicas del Rhin pudieron tener algunas influencias en las artes plásticas de imitación, como fundadoras que fueron de un nuevo estilo en las de construcción» (*La pint.* pág. 81); porque como es bien sabido, la prosperidad de Flandes nació de la grande importancia que allí adquirieron las artes industriales, y el engrandecimiento de la pintura, del incompara blegrado de esplendor á que

había llegado la tapicería flamenca (1).—El arte flamenco y alemán, caracterízase aún antes de producir las escuelas de los siglos XV y XVI, en que no se rechazaron los recuerdos del misticismo de la Edad Media; en que á estos recuerdos se unió un verdadero culto al realismo, á la copia de la naturaleza; en que la fe cristiana no dejó de inspirar á aquellos obscuros artistas, y en que la tradición y el arte de los antiguos maestros griegos se consagra, por decirlo así, aún en los tapices y en los manuscritos, hasta que Van Eyck y sus discípulos crean la pintura flamenca y llevan su influencia á todas las manifestaciones artísticas.

Consignadas estas observaciones, trazaremos en brevísimo cuadro, la historia de las escuelas flamencas y alemanas durante los siglos XV y XVI, puesto que de los pintores de Felipe el Animoso y Juan sin miedo, apenas queda algun retablo auténtico.

Los VAN EYCK.—Los dos hermanos, Juan (¿1370?-1440) y Huberto (¿1366-1426), nacieron en Maseyck, pero conceptúaseles como flamencos, porque en Flandes pasaron su vida y alli desarrollaron sus inteligencias. En la corte del famoso Felipe el Bueno, hállase casi siempre á Juan como pintor, como diplomático y como ayuda de cámara de aquel monarca, que ha dejado inequívocas pruebas de su amor á las artes y que profesaba tal afecto á Van Eyck, que decía de él que no había de hallar «un semejante amigo, ni artista tan excelente en su arte y ciencia» (cita de BAYET, pág. 204)

Parécenos, que aún se ignora quienes fueron los maes-

(1) «Los tapices bizantinos traídos á los Países Bajos, han podido servir de modelos para esos *paños de oro con imágenes*», dice Müntz, exponiendo una teoría de Castel (en su libro *Las tapicerias*), y anota por su cuenta que «la elevación al trono imperial del conde Baudoin de Flandes (1204), podria muy bien haber contribuido á familiarizar esta comarca con el arte del alto lizo, que sabemos no dejó nunca de florecer en Oriente» (*La tapiceria*, pág. 93).



tros de los hermanos Van Eyck, pero es de interés recordar, tal vez, que Maseyck, donde Juan Van Eyck nació, posee un admirable monumento pictórico, un Evangeliario (libro que contiene los Evangelios) ilustrado por los hijos de Allard de Denain que se sabe fueron discípulos de un extranjero, y quizá, como Lecoy de la Marche, dice, el venerable monumento pudo influir en la vocación del sublime artista (*Les manuscrits et les miniatures*, pág. 247); que en libro de aquella época se designa á Juan, alguna vez, *Johannes Gallicus*, aludiendo

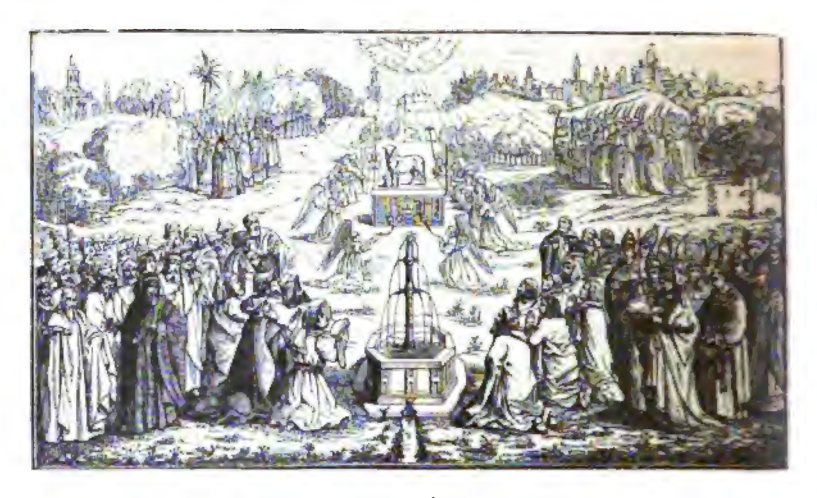


Fig. 192 —El Cordero místico.—Van Eyck.

tal vez á que nació en un país de raza francesa y que gran parte de su vida la dedicó á viajar de corte en corte, estudiando las artes contemporáneas, hasta en el reino árabe granadino, como resulta de la crónica de su viaje (GACHARD, *Col. de docum. ined.* t. II, pág. 63).

Entre las más famosas obras que de los Van Eyck se conservan, cuéntase la gran composición del *Cordero místico,* en que figuran todos los personajes de la vida de Jesús, inclusos los filósofos paganos que anunciaron su venida. El centro del gran tríptico donde está desa-

rrollada esta composición, ocúpalo el Cordero rodeado de ángeles con la Cruz y otros atributos (museos de Bruselas y de Berlín, iglesia de Saint-Bavon, Gante). Grabado núm. 192.

Atribúyese á Huberto un cuadro del Museo del Prado que representa el *Triunfo de la Iglesia cristiana sobre la Sinagoga,* y que algunos críticos modernos conceptuan tan sólo como una copia, ejecutada en el siglo XVI. Como de Juan, figuran otros dos ó más cuadros en el Museo de Madrid.

Juan Van Eyck es el más famoso de los dos hermanos. Sus obras demuestran espíritu observador y decidida vocación por el realismo, que le lleva hasta el error de que sus santos y sus vírgenes tengan más de humanos que de divinos. El dibujo es correcto, y el color, delicioso, brillante, de un vigor que encanta. Esta cualidad dominante, dice Lecoy tratando especialmente de los manuscritos, la adquirieron los Van Eyck en sus viajes y combinando las recetas en uso en otras escuelas para la fabricación de colores (ob. cit. pág. 250).—Créese también que inventaron ó modificaron el procedimiento de la pintura al óleo

Realmente, los Van Eyck son los creadores de la *escuela flamenca,* con sus tendencias realistas, sus paisajes copiados del natural, sus personajes con caracteres de retratos, y sus perspectivas aéreas.

THIERRI BOUTS, VAN DER WEYDEN, MEMLING Y SUS CONTEMPORÁNEOS.—Thierri Bouts (1391-1475) compañero de Juan Van Eyck, ha sido desconocido y equivocado con un pintor decorador hasta 1877, en que el archivero de la ciudad de Bruselas M. A. Wauters, publicó dos interesantes folletos describiendo la vida y las obras del ignorado artista. En las iglesias de Lovaina y en los museos de Bruselas y Berlín se puede estudiar á Bouts, que adolece, según nuestro ilustre Madrazo, «de faltas de proporción en sus figuras, de no poca dureza en los con-

tornos, de puntos de vista violentos en las perspectivas, á todo lo cual añade, para que estos defectos le sean menos fácilmente perdonados, no pocos tipos feos y vulgares en sus personajes. Sus grandes cualidades son: un estudio asíduo de la naturaleza en estos mismos personajes,—en sus facciones, en sus ropajes, en su expresión sobre todo,—un gran sentimiento de la pasión que



Fig. 193.—La adoración del niño Jesús.—Van der Weyden.

á cada uno de ellos anima (pasión con harta frecuencia personalísima del modelo, y extraña al asunto), y un esmalte de color que rivaliza en transparencia y energía con el de Rogerio Van der Weyden» (*Exploraciones artísticas en los archivos de Bélgica.—La academia*, números 6, 7 y 8).

Van der Weyden (1399-1464), fué también compañero de los Van Eyck y propagador incansable de la escuela

flamenca. Felipe el Bueno le tuvo en su corte de Bruselas y en España gozó de gran fama, desde que María de Hungría, hermana de Carlos V, remitió á éste un cuadro titulado el *Descendimiento* (1) que Van der Weyden había pintado para una iglesia de Lovaina (se conserva en el Museo de Madrid). Después, D.ª Margarita de Austria dejó á su heredero y sobrino Carlos V varias obras que inventarió de su puño y letra (2) y entre ellas una *Cruxificion* (núm. 1817 del Museo de Madrid), que los Catálogos han atribuido equivocadamente á Alberto Durero. Entre los entusiastas admiradores de las obras del *gran Rogier*, ó maestro Rogiero, como en España se decía á Van der Weyden, cuéntase al discutido y poco conocido rey de España Felipe II, gran coleccionista de obras de arte.

Hans Memling (1435-1495), «el Virgilio de la pintura neerlandesa», como ha dicho nuestro Madrazo, fué discípulo de Van der Weyden; pero influído probablemente por el arte italiano, que ya á fines de la segunda mitad del siglo xv comenzaba á invadirlo todo, dió á sus Vírgenes, á sus Santas y á sus Santos una expresión tan tierna y tan delicada, tan idealista y melancólica, que resulta extraño dentro del naturalismo en que las escuelas flamencas se inspiran (3). Sus obras más notables se hallan en el hospital de San Juan en Brujas. Memling parece el precursor de Van Dyck. «Después de cuatrocientos años, dice Wauters, sus obras son siem-

(1) Madrazo, en una extensa monografía (*Museo esp. de antig.*, t. IV), pretende demostrar que el *Descendimiento* original de Van der Weyden es el que se conserva en el Escorial, y que el del Museo, núm. 1818 es una copia mandada hacer por Doña María de Ungría.

(2) «...á la cuenta, dice Madrazo, la curiosa colección de aquella princesa, aunque legada á Carlos V. no llegó á venir á España. .» (*Viaje artist.*, ya cit. pág. 49).

(3) Manjarrés dice de Memling (nómbrale Hemmelinck) que inició el estudio de las escuelas italianas, y «que ya como soldado, ya como artista había visitado Florencia y la Ombría en la época de Verocchio y durante la juventud de Perugino...» (*La pint*. pág. 83).



pre jóvenes...» (*La peinture flamande*). Nuestro grabado núm. 194 copia el perfil de la cabeza de una Virgen (Hospital de San Juan, Brujas).



Fig. 194.—Cabeza de Virgen, Memling.

Contemporáneos de estos ilustres maestros y algunos discípulos de ellos, cuéntanse Van der Goes, Juste de Gand, y otros varios, ya influidos por los italianos.

Las escuelas alemanas hasta el siglo xvi.—Colonia, con sus influencias bizantinas é italianas, su maravilloso arte gótico y sus tradiciones griegas, es un interesante centro de cultura, donde se produce una escuela pictórica de la cual consérvanse, por lo menos, los nombres de Felipe Kalf, de maese Wilhelm de Herle (llamado Guillermo de Colonia), maese Stephan (comienzos del siglo xv), etc. Todos ellos pintaban á la manera gótica, conservando la costumbre bizantina, por lo general, de hacer destacar las figuras de fondos dorados.

En otros estados de Alemania y Austria, prodúcense también varias escuelas, cuyos principales maestros son Schoen (Martín el bello, 1420-1488) en el alto Rhin; Hans Holbein, el viejo (1450-1516?) en Ausburgo; Miguel Vohlhemuth (1434-1519), que llevó á Nuremberg los procedimientos de los Van Eyck y fué maestro de Alberto Durero y algunos otros de menor importancia.

Al comenzar el siglo XVI, flamencos y alemanes déjanse influir por los italianos, influencia que ni aun la Reforma con sus sombrías severidades pudo reprimir en los pintores, como se hará notar más adelante.

LOS FLAMENCOS DEL SIGLO XVI.—A comienzos de este siglo, Quentin Metsys, el albeitar de Amberes, (1466-1530) da á la pintura un nuevo impulso, pues aunque generalmente sigue á Van der Weyden en sus cuadros religiosos, aunque con más severidad y gracia en la composición y en el color, vulgariza los retratos y los cuadros de costumbres (véanse los Museos de Amberes y del Louvre). No se dejó influir gran cosa por los italianos, pero no pudo hallar obstáculos suficientes á impedir que sus discípulos y sucesores fueran á Italia y estudiaran allí con Rafael, constituyendo más tarde la escuela *romanista*, imitadora de la *romana*. Bernardo Van Orley (1480-1542), uno de los discípulos de Rafael de Urbino á que nos referimos en la nota de la pág, 448 de este tomo, constituyen esa escuela romanista, á la cual pertenecen también Miguel Coxcyen (1499-1592), que fué luego pintor de Felipe II «para quien hizo muchas obras de consideración» (MADRAZO, ob. cit. pág. 60), gran imitador de Rafael, con quien estudió también y á quien llamaron en su época, con más ó menos motivo, *el Rafael flamenco* (1); Franz Floris (1515-1590), Martín de Vos (1520-1604) y otros muchos.

Sin embargo, sostuviéronse entre los flamencos las tradiciones de los Van Eyck y se opusieron al *romanismo* Juan Mosterts; Pedro Brueghel, el viejo; Juan Gossaert ó Juan de Mabuse (1470-1540) de quien el Museo de Madrid posee la admirable tabla *La Virgen acariciando al Niño Jesús*, que la ciudad de Lovaina regaló á Felipe II

(1) Entre los cuadros de Coxcyen que se guardan en el Museo de Madrid, hállase uno que representa el *Tránsito de la Virgen* (núm. 1300), por el que pagó Felipe II grandes sumas, trayéndolo de la catedral de Bruselas.



porque este rey la eximió de ciertos tributos,—tabla que por cierto tiene más de italiana que de flamenca; Juan Bellegambe, cuya obra conocida, un retablo políptico de una iglesia de Donai, reputáronla los críticos como de Memling, porque de nadie otro podía ser, como dijo



Fig. 195.—La Virgen y el Niño.--Mabusse.

Viardot, hasta que el docto archivero de Bruselas M. Wauters, ha hallado en un antiguo inventario el dato seguro de que ese retablo es de *l'excellente peintre Bellgambe*, que, en realidad, rivaliza con Memling y Mabuse y otros menos importantes.

De Brueghel el viejo (1526-1570), debe hacerse especial mención, porque es un artista originalísimo en su espe-

cialidad de cuadros de género, extravagantes muchas veces, y en los retratos.

Otro pintor flamenco de grande y merecida fama fué Pierre de Kempeneer ó Pedro Campaña (1508-1580) discípulo de flamencos y alemanes, primero, de Rafael, después, y de quien tratamos aparte en el capítulo *Las escuelas españolas*.

Apesar del italianismo y romanismo de los flamencos del siglo XVI, Miguel Angel, en sus conferencias en la iglesia de San Silvestre, decía á la marquesa de Pescara: «La pintura de Flandes satisfará, señora, generalmente á cualquier devoto más que ninguna de Italia, la cual nunca le hará llorar una sola lágrima, y la de Flandes muchas. Esto no por el vigor y bondad de tal pintura, sino por la bondad de aquel tal devoto. A mujeres parecerá bien, principalmente á las muy viejas y muy mozas, y asimismo á frailes y á monjas, y á algunos caballeros que no sienten la verdadera harmonía...» y respecto de las imitaciones que del arte italiano se hacían, dice: «Así afirmo que ninguna nación ni gente (dejo estar uno ó dos españoles), puede perfectamente hurtar ni imitar el modo de pintar de Italia, que es lo griego antiguo, que luego no sea conocido fácilmente por ajeno, por más que en eso se esfuerce y trabaje...« (RIAÑO, *Contest.* al *Disc.* de Bellver, pág. 31).

LOS ALEMANES DEL SIGLO XVI.—Después de Colonia, Nuremberg y su escuela, atrajeron la atención del mundo artístico, luego que se revela el más grande tal vez de los artistas alemanes, Alberto Durero (1471-1528), pintor, grabador, escultor, ingeniero y literato. Fué discípulo de Wohlgemuht, viajó por Alemania y después visitó Venecia (1505-1507) y los Paises Bajos (1520), y la crítica ha exagerado un tanto el italianismo del artista y la admiración que le profesaron los italianos, pues Francisco de Holanda nos ha conservado las siguientes palabras de Miguel Angel: «Mandad á un grande maes-

tro, el cual no sea italiano, aunque fuese Alberto (Durero), hombre delicado en su manera, que para engañarme á mí ó á Francisco de Holanda quiera contrahacer y remedar una obra que parezca de Italia, y si no pudiese ser de lo muy bueno, sea de lo razonable ó de lo mal pintado, que yo os certifico que luego la tal obra se conozca en que no es de Italia, ni que mano de italiano la hizo» (*Disc.* cit. pág. 32); y hacemos estas observaciones, porque Manjarrés, por ejemplo, y no es este solo historiador de las artes el que así lo dice, da como cierto que Durero, «con el tiempo, tomó por completo el estilo italiano, y este fué el que hizo tomar á sus discípulos» (*La pint.* pág. 91).

«Durero, dice el alemán Scherr, ha reunido en sí los diferentes caracteres constituyentes de la pintura alemana del primer cuarto del siglo XVI, elevándolos hasta su más acabada expresión. En todas sus obras, ya pertenezcan á la pintura al óleo, al grabado en cobre ó en madera, ha manifestado con su genio del todo independiente los frutos de sus estudios hechos en Italia y en los Países Bajos, reuniendo felizmente con la profundidad alemana las formas y los colores graciosos y brillantes de las escuelas italiana y flamenca. En todas sus obras, producidas en la madurez de su vigor y de su instrucción, encontramos un profundo sentimiento de la naturaleza, intuición mística y grandeza moral; pero también una genialidad fresca y alegre. Estudió hasta su muerte, pues uno de sus últimos trabajos, sin duda el más profundo y el más grandioso por su estilo, es aquellas dos tablas con las cuatro *columnas de la iglesia*, Juan, Pedro, Marco y Pablo, más conocidas con el nombre de los *cuatro temperamentos*» (*Germania*, pág. 290). Esos Apóstoles, que nuestro grabado núm. 196 reproducen, dícese que cambian el estilo del maestro, pero comparándolos con los santos y apóstoles del famoso cuadro *La Trinidad* (museo de Viena) se observa lo contrario, y

eso que este cuadro fué pintado en 1511.—Los cuadros que de Durero hállanse en el Museo de Madrid, dan aproximada idea del estilo del gran maestro. Sus grabados, bastante conocidos, completan esa idea. Real-



Fig. 196.—Los apóstoles (Alberto Durero).

mente, y apesar de las amistades que el insigne artista tenía con Lutero, Melanchthon y Zwinglo, sus cuadros y grabados religiosos, más tienen de misticismo inspirado en los Van Eyck y en los Bellini, que del carácter tétrico y sombrío de los preceptos teológicos de la Reforma.

—Como técnico dejó algunos escritos científicos, entre ellos un *Arte de las fortificaciones* y un *Tratado de las proporciones del cuerpo humano*, además de los Diarios de sus viajes y de sus cartas.

Después de Burgmayer y otros discípulos y contemporáneos de Durero, la escuela de Nuremberg ó de la Franconia, no produce ningún artista notable hasta el famoso Mengs, el pintor de Carlos III.

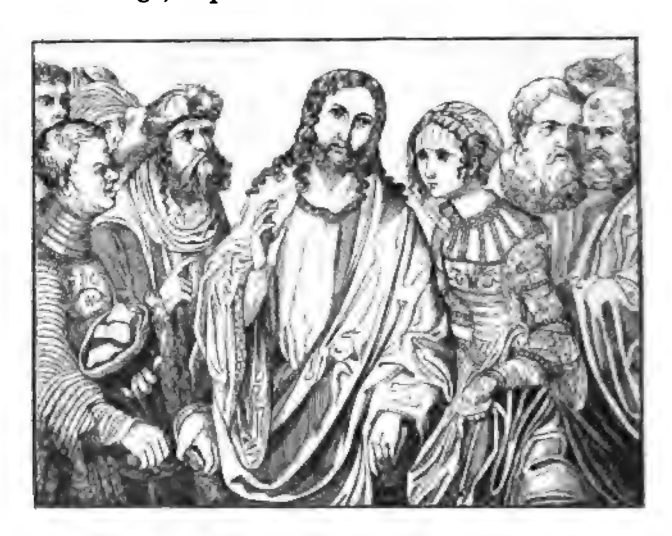


Fig. 197. Jesús predicando.—Kranack.

Lúcas Sünder, ó *Kranach* (1472-1553) fué el fundador de la escuela sajona. «Sus Madonas, dice Bayet, son muchachas alemanas, frescas y finas, cuyo rostro seduce por una mezcla de candor y picardía. Además, gústale pintar el desnudo (varias figuras de Adán y Eva), y toma asuntos á la mitología pagana (*Venus*, en el Louvre»)... (obra cit. pág. 214). Sobresalió Kranach en los retratos, en los cuadros de caza (Museo de Madrid) y en «que intentó y supo dar á sus cuadros la expresión de su entusiasmo por la Reforma», como dice Scherr (ob. cit. página 290).

La escuela de Ausburgo que comienza con Holbein el viejo, llega á su esplendor con Han Holbein el joven (1498-1554), el único pintor alemán que puede oponerse á Alberto Durero, como dice un moderno historiador.

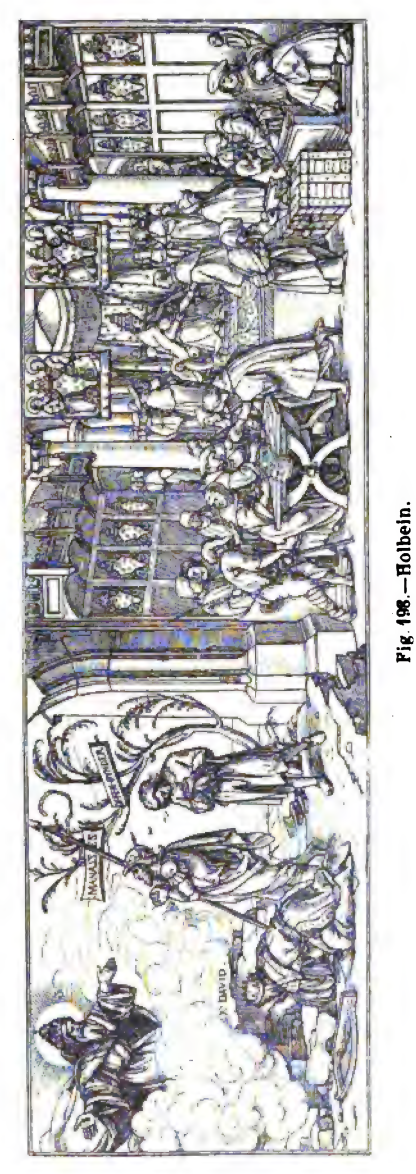


Fig. 198.—Holbein.

Holbein, es más italiano que aquél, y sus retratos (Museos de Basilea, Madrid, Louvre, etc.), son notabilísimos por el dibujo y el color. En sus cuadros, profanos y religiosos, en sus frescos de Basilea, en sus dibujos para grabados, Holbein demostró inspiración, expresión poética, admirable concepto de lo que debe de ser el realismo (por ejemplo, en el *Cristo muerto*, museo de Basilea).—Holbein, dice un crítico de la *Quarterly Review*, es la más alta expresión de la escuela puramente alemana, de la cual ha desenvuelto, hasta sus últimos límites, las mejores cualidades... El lado grosero ó grotesco de su genio se muestra,

no como en la mayor parte de los pintores alemanes, únicamente en las contorsiones, la deformidad y la caricatura, sino en la sátira y la ironía: ejemplo, el célebre cuadro de la Danza de la Muerte »—Scherr dice que Holbein, como pintor de Vírgenes «ha sabido hacer de la Madre de Dios el ideal de la madre de familia alemana» (ob. cit. pág. 290).

La *escuela holandesa*, comienza en el siglo XVI; á él pertenecen Lúcas de Leyden, Schaorel, Heemskerck, Van Moor (Antonio Moro) y algunos otros artistas, pero como en esa época se confunde con el arte holandés y hasta el siglo XVII no se caracteriza, incluímosla en las escuelas del referido siglo XVII, sin perjuicio de que entonces, como antecedentes, examinemos la obra artística de los precursores de Rembrandt y Van Ostade.

Tal era el estado de las escuelas alemanas y flamencas, cuando se desencadenaron desde la mitad del siglo XVI la pasiones religiosas en aquellos países, por diferentes causas, aunque todas dimanaban del mismo origen. Flandes, apesar de sus sangrientas luchas, produjo una nueva é interesante civilización.



III

El Renacimiento italiano en España.

ESCUELAS ESPAÑOLAS.

(Siglos XV al XVI.)

Caracteres y origen del arte español.—*Castilla y Andalucía:* Tesoros artísticos de los Reyes Católicos y de sus hijos.—Antonio del Rincón, Fernando Gallegos, Juan de Borgoña, Alonso Berruguete, Juan de Villoldo, Gaspar Becerra y Miguel Barroso.—Antonio Moor, Sanchez Coello y los retratistas castellanos.—Juan Sanchez de Castro, el patriarca de la pintura sevillana y sus discípulos.—Alejo Sanchez y la influencia italiana.—Luis de Vargas, Pedro Campaña, el *divino* Morales y Pablo de Céspedes.—*Valencia y Aragón:* La influencia italiana.—Vicente Joanes.—Francisco Rivalta y sus discípulos.—Los pintores italianos en Aragón y Cataluña.—Pelegret, pintor zaragozano.

Lefort, el inteligente historiador francés de nuestra pintura, ha dicho describiendo los orígenes del arte en España: «En ninguna parte, como en Castilla y en Anlucía, se vé mejor, estudiando las producciones primitivas de los artistas indígenas, porque fases de imitaciones y de tanteos, porque lentas transiciones ha pasado en España el arte de pintar, antes de llegar á su completa emancipación» (obra cit. pág. 28). En efecto, Castilla y especialmente Andalucía, absorbían la atención y el interés general de la España de fines del siglo xv.

Las guerras con los moros de Granada, los anuncios que para ella se pregonaban en las naciones extranjeras, la inestabilidad de la corte, que hacía vida de campamento, ocasionaban la falta del sosiego que es necesario para el desarrollo y progreso del arte y las letras; la intrusión de elementos é influencias extrañas.

Sin embargo de todo ello, adviértase que en Andalucía se elaboraba lentamente, durante el siglo XV, el movimiento artístico que hemos descrito en la pág. 232 y siguientes de este tomo, y que un arte pictórico, ya español, se revelaba en Cataluña, con obras tan admirablemente hermosas como la *tabla de los concelleres.*

Cuando conquistada Granada y descubierto el Nuevo Mundo, (final del siglo XV y comienzos del XVI), Castilla fué el centro de España, y allí confluyeron todos los elementos de la nación, y las amistades y las guerras con Italia hicieron conocer á nuestros artistas el esplendor con que el Renacimiento comenzaba á brillar, el genio español rompió sus ligaduras, y en la Pintura se inició el carácter propio, la original expresión quo había de tener más tarde, para hacer del siglo XVII, la grande época de la Pintura española.

Del misticismo de bizantinos é italianos antiguos; del naturalismo de flamencos y alemanes; del idealismo de los artistas del Renacimiento; de la soñadora fantasía de los orientales, musulmanes y cristianos,—surgió el arte pictórico de nuestra patria, admirable síntesis de aspiraciones artísticas de anteriores épocas, no «singular mezcla de exaltación mística y de realismo brutal; de ascetismo y de sensualismo, de trivialidad y de distinción suprema, de amor y de ferocidad», como ha dicho en un arranque de lirismo el francés Peyre en su *Histoire générale des Beaux-arts*, pág. 546 (1), demos-

(1) Al comenzar este capítulo, llega á nuestras manos el libro á que nos referimos, acabado de publicar en París (lib. de Ch. Delagrave). Aunque res-

trando, por lo menos desconocimiento, más digno de censura ahora que en otros casos, cuando en su nota bibliográfica incluye el interesante libro de Lefort;—el arte pictórico de España, que bastaríale para gloria suprema con haber escrito en las páginas de su historia el nombre de Velázquez «el primero de los maestros», como ha dicho Viardot (*Est.* cit. pág. 298) el ilustre crítico.

El estudio de esta época preparatoria del arte pictórico español, lo dividimos en dos agrupaciones· *Castilla y Andalucía; Valencia y Aragón.*

Castilla y Andalucía.—De los interesantes inventarios de cuadros que pertenecieron á Isabel la Católica y á su hija Doña Juana (*Arch.* de Simancas, legajos 81, 178, 192, 156, 186, 189 y 1544), resulta, como hace observar el docto Madrazo, «que los cuadros reunidos por nuestros reyes antes de Carlos V eran casi todos de devoción, sin más destino que este, es decir, sin que moviese á aquellos la mira de coleccionar objetos de arte»; y que hay «estrecha relación entre los asuntos representados en estos cuadros y los que durante el siglo xv fueron más tratados por la pintura flamenca, induciéndonos esto á creer que serían efectivamente producciones de las diversas escuelas neerlandesas gran parte de ellos...» (ob. cit. pag. 18). Pinturas religiosas y retratos, he aquí lo que son todos los cuadros de la Reina Católica y de su hija Doña Juana; y los retratos en escasa proporción, comparados en el número con los cuadros religiosos.

---

pecto de España, no incurre en el inconcebible error de Bayet, para quien no hay más pintores españoles que Herrera el viejo, Velazquez, Murillo, Zurbarán, Ribera y Goya, y estos, aparte Velázquez, con sus correspondientes defectos (ob. cit. págs. 249-252), persevera, no obstante, en los apasionamientos que Lefort con sus estudios en la *Gazette des beaux-arts* (1875 y siguientos) y su referido libro, que forma parte de la *Bibliot..de l'enseign. des beaux-arts* de París, ha tratado de destruir.



Estos, que, son hechos ciertos, sirven á los contrarios del Renacimiento italiano para probar el origen neer-



Fig. 199.—Ecce Homo.—Rincón.

landés del arte pictórico español; pero téngase en cuenta que Pedro Berruguete, que trabajaba en Castilla en el último tercio del siglo xv, apesar de los fondos de oro

y de las leyendas góticas de sus cuadros, «por el color que es enérgico, más bien que por el dibujo, que es seco, recortado y cándidamente incorrecto», recuerda en sus obras (Museo de Madrid) «algo de lejos á los primitivos de la escuela veneciana» (Lefort, ob. cit. pág. 32).

Antonio del Rincón (1446-1500?) el Mabuse español, según Murray (*Manual para el viajero en España*), estudió en Italia y fué pintor de los Reyes Católicos. Créense obras de su pincel un notable cuadro en que se representa á Isabel y Fernándo en oración ante la Virgen (núm. 2184 del Museo); otro cuadro parecido que hay en la iglesia de San Juan de los Reyes de Granada; un retablo en la iglesia de Romero de Chavila (Castilla la vieja) y un retrato de caballero (Museo de Madrid) que es digno de Holbein, según Passavant. Este retrato, es el que se supone ser el del notable filólogo Antonio de Nebrija.—Dícese que Rincón estudió con Ghirlandajo, y Passávant explica lo dicho por Murray, agregando que quiere significar, al compararle con Mabuse «la total manera de pintar neerlandesa ligada al dibujo italiano» (ob. cit. pág 220). Rincón que acompañó á la corte en sus viajes á Andalucía, murió en Sevilla á comienzos del siglo xvi.

Fernándo Gallegos, contemporáneo de Rincón, permanece más fiel que este á las tradiciones flamencas. Hay en la catedral de Salamanca, su patria, varias tablas. Passavant dice que Gallegos parece haber sido discípulo de Pedro Christophsen (ó Cristus), en tanto que Madrazo cree que presenta analogías con Thierry Bouts. Lefort observa que las obras de Gallegos (Museo del Prado, núm. 2 155 2.160 y Museo de Cádiz) tienen «ciertas particularidades de carácter y colorido que son de su tiempo y de su tierra» (pág. 38).

Un pintor de verdadero mérito destácase, en la misma época, de entre los discípulos y émulos de Rincón, Juan de Borgoña, que debió morir después de 1530. Sus

pinturas murales (catedral de Toledo) y sus cuadros corresponden al estilo italiano, y recuerdan, como Passavant dice, las obras del florentino Ghirlandajo y aún las del Perugino.



Fig. 200.—Decapitación del Bautista. (fragmento). Gallegos.

En 1520 vino á España, desde Italia donde había pasado su juventud, Alonso Berruguete, (1480-1561) famoso pintor, escultor y arquitecto, discípulo de Miguel Angel y artista muy protegido y honrado por el emperador Carlos V y por Felipe II. Más arquitecto y escultor que pintor, algunos cuadros de Salamanca y la Ventosa dan

á conocer su estilo, más cerca de Andrea del Sarto que del de Miguel Angel, su maestro (1).

Juan de Villoldo (¿1480 1555) y Gaspar Becerra (1520-1570) estudiaron también en Italia, el primero con Perino del Vaga ó el Fattore (discípulo de Rafael); el segundo con los discípulos de Miguel Angel. En Roma quedaron varios cuadros y esculturas de Becerra, á quien Vasari, en su celebrado libro, llama «el joven español» y en el Museo de Madrid una *Magdalena penitente*, notabilísima, que revela el estilo italiano del artista.— Becerra dejó muy excelentes discípulos, y uno de ellos, Jerónimo Vázquez, recomendado en una cláusula de su testamento á Felipe II.

Miguel Barroso, uno de los pintores del Escorial (1538-1590); Correa, contemporáneo de éste; Blas del Prado (1540-¿), que fué pintor del sultán de Fez por encargo de Felipe II, y dejó en Africa varias pinturas, y otros muchos, muestran en sus obras la misma influencia italiana que los anteriores; pero el más italiano de todos, fué Juan Fernández Navarrete (1526-1579) *el mudo*, discípulo del Tiziano, pintor de Felipe II y autor de gran parte de las pinturas del Escorial, á quien la crítica ha designado con el nombre del *Tiziano español*, por el color prodigioso y el naturalismo de sus cuadros.

Antonio de Moor ó Antonio Moro (1512-1588) el notable retratista de la corte de Carlos V y su más distinguido discípulo Alonso Sánchez Coello (1515-1530), y los discípulos de este Juan Pantoja de la Cruz y Felipe de Liaño, todos admirables retratistas (Museo de Madrid), cierran dignamente el siglo XVI, en Castilla.

---

(1) Unos documentos relativos á la Real Capilla de Granada (Arch. de Simancas) mencionan un *Francisco Berruguete* «pintor de su majestad», según el mismo dice, á quien se habían encargado los grandes frescos de la Real Capilla, que no llegaron á pintarse, pero cuyos cartones hizo el artista, que en 1520 pedía el cumplimiento de lo contratado (*Papeles de la R. Casa. —Descargos de los R. Católicos*.)



Sánchez Coello gozó del favor de Felipe II y de los magnates españoles, y aún distinciones de los Papas, pero en 1583 consta que solicitaba una *plaza de armero*



Fig. 201.—A. S. Coello.—Retrato de D. Carlos, hijo de Felipe II. (Museo de Madrid.)

del rey. El insigne Lope de Vega en su *Laurel de Apolo*, conságrale un entusiasta elogio (silva IX).

Juan Sánchez de Castro, el patriarca de la pintura sevillana, pintaba en 1484, por lo cual puede conside-

rarse contemporáneo y quizá influído por Rincón, aunque hay que tener en cuenta respecto de ese artista, examinando sus obras (iglesias de San Benito y San Julián, Sevilla), que ha llegado «á sentir como un alemán y á pintar después como pudiera hacerlo un hijo de Asia» (SENTENACH, *La pint. en Sevilla*, pág. 25).—Sus discípulos son Pedro Sánchez y Juan Núñez, que perseveran en las tradiciones de Van Eyck, influidas por el carácter español (catedral de Sevilla). Juan Núñez, supónese que viajó por Holanda.

Llevó la influencia italiana á Sevilla Alejo Fernández, que no se sabe de quien fué discípulo, pero sí que pintaba á la manera de los predecesores del Renacimiento. En la catedral y en algunas iglesias de Sevilla, hay muy interesantes pinturas de este maestro, al que sucede Pedro Fernández de Guadalupe cuyo estilo, según Passavant, recuerda la escuela francesa. «Consideramos de grande interés para la pintura sevillana las obras de este artista, dice Boutelou en una nota del libro de Passavant (pág. 232),—pues además de su mérito efectivo, señala el momento de transición del estilo eyckiano al renacimiento del siglo XVI, y así en sus obras se mantiene el sentimiento cristiano del siglo XV en Sevilla unido á inmensos progresos en el arte pictórico y en la manifestación de la vida».

Con efecto, después de estos artistas, Luís de Vargas, Pedro Campaña, Fernándo Sturmio, Pedro Villegas Marmolejo, Francisco Frutet, Alonso Vázquez y Pacheco en Sevilla; Julio y Alejandro Mayner y sus discípulos Pedro de Raxis, Antonio Urfian, Antonio Mohedano y Blas Ledesma en Granada; Luís Morales en Badajoz; Pablo de Céspedes en Córdoba, preparan la grande época de la pintura española, que inaugura el discípulo de Céspedes, el sabio Pacheco.

Luís de Vargas (1502-1567) estudió en Italia; su estilo es puro rafaelesco y los frescos y los cuadros que la ca-

tedral y las iglesias de Sevilla conservan, son notabilísimos. Entre los cuadros, repútanse como muy famosos la *Genealogía de Jesucristo* (1) la *Adoración de los Pastores* y el *San Juan Bautista*.

Pedro Campaña, Peeter de Kempeneer, maese Pedro Flamenco, Peterus Kampania y Petrus Campaniensis (1503-1580), que con todos estos nombres es conocido en España, así como en Flandes por *Van de Velde* y en Francia por *Champaigne*, el famoso pintor flamenco, nació en Bruselas, teniendo «claros é ilustres padres, vínculo y riquezas» segun dice Pacheco, en su libro de retratos de ilustres varones. A Maese Cam paña puédesele conceptuar como español, porque de España eran en 1503 el Brabante del mediodía, con Bruselas, su capital. Como los pintores alemanes y flamencos de los comienzos del siglo xvi, fué á Roma á estudiar las maravillas artisticas de Rafael y Miguel Angel, que produjeron en su ánimo la admiración más entusiasta y la influencia más decidida. Desde 1540 á 1562 ó 63 habitó en Sevilla y esta es la época más interesante de su vida artística. «Estremado escultor, grande astrólogo, fundado aritmético, geómetra, arquitecto y perspectivo», como dice Pacheco, Campaña hizo de su taller insigne academia, en que se cultivaba un arte pictórico que había de causar sensación profunda; un estilo propio que en los pintores españoles tenía que producir indudables frutos; la severidad mística del estilo flamenco unida por misterioso consorcio á las esplendideces de color y de entonación, á la corrección y atrevimiento del dibujo, á la grandeza del conjunto de la escuela italiana; misterioso consorcio que inspiró al claro talento del artista durante su estancia en nuestra

(1) Este cuadro llámase la *Gamba* «por la pierna de Adán que aparece en primer término», dice Sentenach (ob. cit. pág. 40); representa la genealogía de Cristo, empezando por Adán y concluyendo con la Virgen, que sostiene al Niño en los brazos.

Andalucía, el estudio de las obras de los pintores castellanos que precedieron en España á las escuelas del Renacimiento (1). Sus obras numerosísimas son el encanto de los inteligentes en las iglesias de Sevilla, y la influencia de su estilo quedó marcada en su hijo Juan Bautista, en Anton Pérez y en el célebre Luís Morales, á quien la historia apellida el *Divino* (2). Las más notables de sus obras son el *Descendimiento de la Cruz* y la *Purificación* (Sevilla) y en la segunda, segun nuestro ilustre Madrazo «todo es romano, todo rafaelesco, desde la garbosa naturalidad y esbeltez de aquellas hermosas doncellas vestidas de blancas túnicas, hasta los más insignificantes accesorios de la composición y de la escenografía» (*Exploraciones artist.*, ya citadas).

El *divino* Morales (1509-1586) nació en Badajoz, y según Palomino, Lanzzi y Siret (*Dict. hist. des peintres*), fué discípulo de Pedro Campaña, y si esto es ó no cierto, lo que sí es evidente, es la influencia flamenca é italiana que en sus cuadros se notan. Lefort, ha hecho un interesante estudio de este insigne artista, en cuyas creaciones domina un melancólico misticismo, una expresión admirable del dolor en los rostros de sus personajes sagrados «que, hablando alto al corazón de los fieles, evoca en ellos, con el pensamiento de las angustias y de las torturas sufridas, la piedad profunda y los grandes arre-

---

(1) Wauters, Siret y otros críticos, aseguran que Campaña fundó escuela en Sevilla. Nuestro ilustre Amador de los Ríos, ha revelado antes que aquellos el verdadero papel de Maese Campaña en las escuelas andaluzas: «...cooperó la venida á Sevilla de este artista á desarrollar y vivificar las buenas semillas que la capital de Andalucía abrigaba ya en su seno...» (*Sevilla pintoresca*).

(2) Además de las obras de Pacheco, Lanzzi (*Storia pitt. dell Italia*). Cean Bermúdez, Palomino, Passavant, etc., pueden consultarse para juzgar con acierto la personalidad de Maese Campaña los diferentes trabajos de Wauters, especialmente su libro *La peinture flamand*, *La pintura en Sevilla* de Sentenach y el *Discurso* de recepción en la R. Academia sevillana de Buenas letras, de D. Carlos Jiménez Placer, en que se desarrolla el interesante tema *Pedro Campaña. su tiempo y sus obras.*

pentimientos (obra cit. págs. 68-73). Los Museos de Madrid y Toledo, las iglesias de Andalucía, Badajoz y otras poblaciones, atesoran obras auténticas del *divino* Morales.



Fig. 202 —Morales.—Virgen de los Dolores. (Museo de Madrid.)

Pablo de Céspedes (1538-1608), cierra el índice de los grandes maestros de Andalucía en el siglo XVI. Arqueólogo, pintor, escultor, arquitecto, poeta, lingüista y en todo notable, nació en Córdoba, y estudió en España y

en Italia, dejando en Roma varios frescos (*Trinità dei monte*, capilla de la *Annunziata*, etc.). En 1577, Céspedes volvió á Córdoba y en su taller aprendieron arte y cultura buen número de artistas, influyendo mucho en las nacientes escuelas andaluzas sus teorías y sus libros. «Tal como lo comprendió y lo practicó Céspedes su arte,—dice Lefort,—demasiado intelectual y también demasiado impersonal, marca el punto culminante de la dirección idealista, completamente florentina de tradición, que se esforzó en imprimir á los pintores de su tiempo. Esta enseñanza tuvo justamente bastante ascendiente para combatir y neutralizar, pero por el momento, la invencible tendencia que arrastraba á la pintura en Andalucía hacia el naturalismo» (ob. cit. pág. 78).

Sus cuadros guárdanse en Sevilla y sus obras didácticas y literarias (1) le revelan como *el artista más sabio y erudito que ha tenido España*. Su discípulo predilecto fué Pacheco, el maestro de Velázquez.—«La fama de Céspedes—dice uno de sus modernos biógrafos,—no se ha extendido mucho, porque la mayor parte de sus cuadros no han salido de aquellas poblaciones, y algunos que pertenecieron á los jesuitas y salieron de España cuando la expulsión de éstos, acaso, como dice Viardot en la *Historia de los pintores de todas las escuelas*, andan por esos mundos pasando por obras del Tiziano ó de Corregio.—Porque Céspedes, como pintor, podía confundirse con aquellos maestros.—Pacheco afirmó que era «uno de los mejores coloristas de España»; Ponz decía que «si hubiera conocido á Rafael en vez de conocer á Federico Zúcaro, hubiera sido de los mejores pintores del mundo, así como fué de los más doctos», y el mismo Zúcaro, á quien pidieron un cuadro para la catedral de Córdoba,

(1) De la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura.—Poema de la pintura.—Cartas á Pacheco.—Tratado de perspectiva teórico y práctico.—Discurso sobre el templo de Salomón.—Discurso sobre la antigüedad de la catedral de Córdoba.



Fig. 203.—Juanes.—Melquisidec. Rey de Salem. (Museo de Madrid.)



Fig. 294.—S. Bruno.—Ribalta. (Museo de Valencia.)

se resistió diciendo: «Donde está Céspedes, ¿cómo piden pinturas á Italia?»

Valencia y Aragón.—La introducción del italianismo en esta región, parece producido por las obras de Paolo da Arezzo y Francisco Neapoli (catedral de Valencia), de estilo de Leonardo de Vinci, brillantes de entonación, harmónicas de conjunto, francas de ejecución y ricas y espléndidas de efecto.

El primer pintor que marca un estilo determinado en Valencia, es Vicente Joanes ó Vicente Juan Macip (1523? -1579), á quien se conoce con el nombre de *Juan de Juanes*. Fué discípulo de los discípulos de Rafael, en Italia, y tal vez por esto se le apellidó el Rafael español. Pintor místico, sus cuadros (Valencia, iglesias y museos; museo de Madrid) impresionan el ánimo y hacen brotar la plegaria del corazón. En su estilo, apesar de la indudable influencia italiana, nótase algo personal y propio que lo caracteriza como pintor místico español, aprendido en los primitivos pintores castellanos y andaluces. Fueron sus discípulos sus hijos Juan Vicente y Dorotea Margarita; Nicolás Borrás (1530-1610), que vale mucho menos que su maestro, y algún otro.

Francisco Ribalta (1555-1628), discípulo de Joanes, quizá, en Valencia y de los Carracci en Italia, es el maestro de una pléyade de pintores que ilustran el siglo xvii. Los museos de Valencia y Madrid guardan notables obras de Ribalta, que en su estilo muestra las influencias italianas de la época unidas á las propias del país.—Sus discípulos fueron, su hijo Juan (1597-1628) y otros muchos que pertenecen al siglo siguiente, y sus contemporáneos Fr. Nicolás Factor, Nicolás Falcó y Juan Bautista Novara.

Entre los muchos pintores italianos que acudieron á Aragón y Cataluña en el siglo xvi, sobresale alguno del país, como Tomás Pelegret (zaragozano), discípulo de la escuela de Miguel Angel y cuya influencia fué marcadísima.



IV

La Pintura francesa.

(Siglos XV al XVI).

Teorías acerca de la antigüedad de la Pintura francesa y de su supuesto renacimiento.—Los miniaturistas franceses.—Fouquet y sus manuscritos.—La pretendida escuela de Fontainebleau.—Los Clouet.—Juan Cousin.—Conclusión.

No es nueva la teoría de Peyre, que en su obra citada (cap. V, libro II del Renacimiento), forja empeño decidido en probar la persistencia de la originalidad nacional del arte francés junto á la influencia italiana, sin parar mientes en que Flandes influyó antes que Italia por medio de los duques de Borgoña, lo cual es fácil comprobarlo en los autores que Bayet cita, al demostrar la presencia en Francia de artistas flamencos; que el rey Renato mantuvo en pintura su entusiasmo por la escuela flamenca, y que en el siglo XVI en la iglesia de Bron, hállanse flamencos al servicio de Margarita de Austria (1).—Y decimos que no es nueva la teoría, por-

(1) Bayet cita los libros siguientes: Michiels: *Etudes sur l'art flamand dans l'Est et le Midi de la France*, 1877; Courajod: *De l'influence de l'art flamand sur la sculpture française à la fin du* XIV *siecle*; *Gaz. des Beaux-Arts*, 1885.

que ya De Laborde, en su libro *La Renaissance des arts á la cour de la France* 1850), quiso sobreponer Fouquet y Miguel Colombe á Perugino y á Leonardo de Vinci.— «Avant que le Pérugin et Léonard de Vinci fussent venus au monde, ajoute plus loin, avec quelque exageration peut-etre ce chaud partissan de l'art national. Fouquet peignait comme l'Italie ne se doutait par qu'on pût peindre, et Michel Colombe sculptait comme l'Italie á sculpté cinquante ans plus tard» (I, 7, 8, 156).

A De Laborde y á Peyre les ciega el entusiasmo patrio. Fouquet (1415-1480) fué notable miniaturista, quizá pintor de retratos, pero las miniaturas que de él se conservan en el *Libro de horas* de Chevalier, en las *Antigüedades de Josefo* (Bib. nacional de París), en *Boccaccio* (Munich), etc., el estilo, el colorido, el carácter es flamenco. con ciertos resabios italianos que se advierten en la indumentaria de los personajes, y que constituyen una verdadera influencia que no puede negarse: así lo declara Bayet, (pág. 218 de su libro), apesar de que lo discute cuanto le es posible.

Los miniaturistas franceses, los parisienses especialmente, fueron muy elogiados en Italia, y el Dante en su *Divina comedia* (Purgatorio, XI), dice:

> L'onor di quell'arte
> ch' *alluminare* é chiamata in Parisi..,

pero esto no quiere decir nunca que Fouquet, como pintor supere al Perugino, ni que Francia tenga escuelas clásicas que renacer, ni arte pictórico propio en quellas épocas.

Estos asuntos del arte francés en la época del Renacimiento, los hemos tratado ya en las páginas 228-230 de este tomo, pero habíamos de mencionar esa pretendida escuela de Fontainebleau, en la cual no se ven otros artistas de renombre que Rosso, Primatice y dell'Abate (los tres italianos).

Después de los iluminadores Fouquet y Juan Bourdichon, Juan Perreal (¿—1528) figura como pintor, ingeniero y arquitecto, pero con exactitud no puede atribuírsele obra alguna, apesar de los buenos deseos de varios historiadores.

Juan Clouet (¿—1541) y su hijo Francisco (1500-1572) fueron hábiles retratistas, conservándose algunos retratos reales en el Museo del Louvre debidos á sus pinceles,



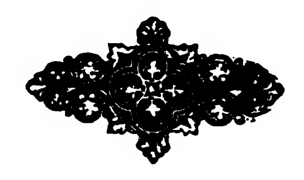
Fig. 205.—Cabeza del retrato de Isabel de la Paz, hija de Enrique II.—Clouet.

que demuestran que en nada afectó á los dos artistas flamencos su estancia en la espléndida corte de Francia, pues continuaron fieles á su escuela.—Véase el grabado núm. 205.

Juan Cousin, (1501-1589), pintor, escultor, arquitecto, grabador y autor de varias obras didácticas *Libro de perspectiras*, 1560; *Libro del retrato*, 1571), es desde 1872 objeto de detenida y patriótica investigación en Francia, que hasta ahora ha dado escaso resultado. Se sabe que pintó influído por los italianos, y los cuadros, que clasificados como suyos (*Era prima Pan ,ra* y un *Juicio final*),

hay en el Louvre (1) demuestran bien esa influencia;... «al fin del siglo XVI y al comienzo del XVII, la escuela de pintura,—dice francamente Bayet,—no ofrece casi un nombre digno de ser citado» (ob. cit. pág. 227).

(3) Peyre reputa como suyo un retrato de Isabel de Austria (Museo del Louvre), y otros varios en Inglaterra





LA EDAD MODERNA.

(Siglos XVII y XVIII).

El arte en el siglo XVII.—Contraste del decadente estado de las artes en los principales países. con el esplendor de las escuelas españolas, á quienes corresponde en la historia del arte el siglo XVII.—Viardot y Murray.—División de este estudio en cinco períodos.

Por un extraño contraste, el siglo XVII, siglo de guerras, de miserias y tribulaciones en muchos países, fué pródigo en artistas, que, si en algunas naciones pertenecen al período de un indiscutible decaimiento, en España llegaron á constituir una interesante agrupación, que representa toda una época en la historia del arte en general.

La decadencia de las escuelas italianas que no pudieron contener los Carracci, ni Miguel Angel de Caravaggio; las guerras de Flandes y el italianismo de Rubens y Van Dick; la consolidación de un arte holandés que llegó á titularse *pintura de género*; la medianía de que no pasaron hasta Poussin los pintores franceses y otras muchas circunstancias que fuera prolijo enumerar, contrastan con los brillantes resplandores de las escuelas

españolas; con el inmenso poderío artístico del gran Velázquez, á quien todavía no se ha hecho completa justicia en el extranjero; con la hermosa inspiración, casi desconocida en todas partes, de los contemporáneos de aquel insigne maestro.

No nos ciega el entusiasmo por España y por sus grandes pintores, pero no podrá negarse, dentro de un corto período de tiempo—en que el siglo de Velázquez, Murillo y Alonso Cano en España, sea conocido en todas partes y apreciado sin prejuicios ni declamaciones que conduzcan á tan erróneos caminos, como el de pretender amenguar la gloria de Velázquez, haciendo resaltar la circunstancia de que fué contemporáneo suyo el francés Poussin,—que en la historia general del arte pictórico, el siglo XVII corresponde de derecho á España, á Velázquez y á los pintores españoles.

El francés Viardot lo declara con honrada franqueza al describir el Museo de Madrid en sus *Estudios*, escritos durante los primeros treinta años de nuestro siglo. «Deseaba llegar á este objeto especial del trabajo difícil que me han impuesto,—dice, refiriéndose á las galerías del arte español,—por un lado, la admiración de que me hallo poseído hacia *unas obras que muy pocos examinan*, y por otro, el deseo que tengo de remitir á algunos estudiosos visitadores á su soledad» (pág. 283). Pero si no es suficiente la lectura del anterior párrafo, examínese el libro de Murray *Hand book for travellers in Spain*, 1847, en que además de un sinnúmero de disparates de todas clases, se explica así el por qué del colorido de las escuelas sevillana, estremeña y valenciana: «Los cuadros españoles,—dice,—no deben limpiarse nunca mucho, porque por lo común están levemente tocados de primera mano, ó velados con colores transparentes, que los ingredientes espirituosos destruyen, como sucede especialmente con los *oscuros* peculiares de Velázquez y Murillo, que estos mismos artistas hacían quemando y

pulverizando los huesos de vaca de sus guisados cotidianos; de donde viene el nombre de negro de hueso. La olla de Andalucía es la más rica y suculenta de toda España: de ahí el colorido local sevillano. Morales, que era estremeño, adoptó el tono caliente del sabroso chorizo (*rich red peppered sausage*) de su provincia... Juanes y Ribalta, que eran valencianos, prefirieron el *morado* local, ó tinta purpúrea del jugo de la mora, tan común en aquella tierra...» (nota á la pág. 419, según Madrazo, *Catálogo* del Museo de Madrid de 1850; prólogo, nota á la pág. IX).—¡Así se escribía del arte pictórico español en 1847, en una población tan culta como Lóndres...!

El estudio de este período, lo dividiremos en los siguientes capítulos:

Las escuelas italianas.—Los grandes pintores españoles.—Las escuelas flamenca y holandesa.—Los pintores franceses.—La escuela inglesa.



I

Las escuelas italianas.

(Siglos XVII y XVIII).

Las escuelas del siglo XVII.—*La escuela bolonesa*: Los Carracci, su estilo y eclecticismo artístico.—Guido Reni y el Dominiquino.—Influencia de la escuela bolonesa.—*La escuela genovesa:* Sus maestros.—*La escuela romana*: Eclécticos y naturalistas.—El Caravaggio y sus imitadores.—Carlos Maratta y la decadencia.—*La escuela napolitana*: Ribera. Salvator Rosa y Luca Giordano.—*La escuela veneciana*: Tiépolo y Canaletto.—La decadencia del arte italiano.

En el siglo XVII, pueden hallarse, todavía caracterizadas, las escuelas *bolonesa*, *genovesa* (con la piamontesa y milanesa), *romana* y *veneciana*, apareciendo otra desmembración del grande arte italiano, la *napolitana*. A esta agrupación de elementos, se ha dado el nombre, por algunos historiadores de *nuevo Renacimiento italiano*; pero si en teoría puede defenderse esa opinión, al que lo intente le faltarán obras con que pueda probar sus argumentos; maestros eminentes como Vinci, Miguel Angel y Rafael (1).

(1) En pintura, dice Bayet, muchos artistas del siglo XVII han sido considerados como artistas de primer orden. Ya se ha visto el error, sin desconocer por ello su mérito relativo...» (ob. cit. pág. 246).

En el siglo XVIII, apenas encontramos otro artista, además de Tiépolo, que vivió y murió en Madrid.

La escuela bolonesa.—Los Carracci (Luis, 1555-1619; Aníbal, 1588-1609, y Agustín, 1557-1602) y la culta Bolonia atraen á fines del siglo XVI la atención de los artistas.—Luis era pintor, escultor y grabador. Viajó por toda Italia estudiando las escuelas de los grandes maestros y al volver á Bolonia fué aclamado como eminente maestro, y auxiliado por sus primos Aníbal y Agustín; fundó en Bolonia una academia llamada de los *Incamminatti* en que se copiaba el modelo vivo, las grandes obras clásicas y del Renacimiento, anatomía y perspectiva. Los Carracci se declararon en abierta oposición con los *manieristas* (1), los *naturalistas* de hoy, proclamando el *eclecticismo* artístico, en que cabía un ilustrado culto hacia todo lo antiguo, unido al naturalismo sin extravagancias ni exageraciones.

Agustín, era además de grabador y pintor, humanista y poeta, y su hermano Aníbal, cuyo carácter fiero y envidioso, ocasionó grandes disgustos á aquel, pintor muy notable.

Es difícil señalar cual era el más famoso artista entre los hermanos y el primo de estos, pero correspóndenles de derecho ser estudiados con atención, porque Luis, como jefe de escuela; Agustín, en su aspecto de artista y sabio, y Aníbal, como pintor de historia, alegoría, retratos, paisista y de *género*, y tal vez el más sobresaliente de la escuela de Bolonia, merecen indiscutible puesto en la historia del arte.

Nuestro grabado núm. 206 representa una *Madona* (Louvre), cuyo autor es Luis. En el Museo del Prado hay un cuadro de Luis, *Cristo coronado de espinas*; otro de

(1) Los *manieristas* hacían continuo alarde de facilidad y prontitud y proclamaban como único modelo la naturaleza en su aspecto general y ordinario.





Fig 206.—Madona de Carracci.

Agustín, *La aparición de la Virgen á San Francisco de Asís* y ocho de Aníbal, entre los que figuran algunos muy notables.



Fig. 207.—Aurora.—Guido Reni.

Sus discípulos más famosos son Guido Reni (1575 1642), el *Dominiquino* (Doménico Zampieri, 1581-1641), el *Guercino* (Giovanni Barbieri, 1590-1666), el *Albano* (Francis-

co Albani, 1578-1660) y otros muchos de menor importancia.

Las mejores obras de Guido Reni, pintor frío y académico, es la *Aurora* (grabado núm. 207), techo del palacio Rospigliosi, en Roma, de harmoniosa y agradable composición, y el retrato de la desdichada Beatríz de Cenci



Fig. 208.—Beatriz de Cenci, de Guido Reni.

(grabado núm. 208), «rostro expresivo, encantador y enfermizo, como dice Wey, con un tocado de ropajes blancos; figura melancólica é interesante aunque afectada» (1). Entre sus cuadros del Museo del Prado y del Louvre, hay otras obras notabilísimas.

---

(1) Célebre dama romana, que pereció en el cadalso, acusada, como sus hermanos, de haber dado muerte á su padre Francisco Cenci, de antigua pero fatídica alcurnia. Francisco tiene terrible historia de asesinatos y ultra-

El cuadro más celebrado del Dominiquino, es *La comunión de San Jerónimo* (grabado núm. 209). Dícese que el artista murió envenenado misteriosamente; crímen que tuvo por móvil, tal vez, los celos artísticos de sus contemporáneos. La crítica ha comparado las obras del Dominiquino con las de Vinci y Rafael, pero aunque el Dominiquino en sus frescos (Roma) y en sus cuadros, (Museos de Madrid y París, palacios é iglesias romanas y bolonesas), demuestra más alteza de pensamiento que sus contemporáneos, no llega á equipararse con los colosos del Renacimiento.

La influencia de la escuela bolonesa se extendió por toda Italia, no porque venciera en la lucha con los naturalistas, pero el Albano con su afición decidida por las escenas mitológicas y el Guercino, más naturalista que sus mismos rivales, precipitaron la decadencia del arte italiano.

Escuela genovesa.—Es asunto de discusión, si Gaudenzo Ferrari, Pedro de Cortona, Bernardo Strozzi, Juan Benito Castiglioni y algunos otros pintores de la escuela genovesa en los siglos XVII y XVIII, tienen mérito bastante para conceptuarlos como continuadores de los grandes maestros de la escuela lombarda, origen de la genovesa. Realmente no están á la altura de Vinci y de sus discípulos, apesar de que Peyre compare á Strozzi (1581-1644) con Murillo (!).—Castiglione (1616-1670), llamado el *Greghetto*, es aún menos digno de interés que Strozzi. En el Museo del Prado hay varios cuadros de aquel.

La escuela romana.—Los discípulos é imitadores de las

---

jes á sus propios hijos, y murió asesinado misteriosamente, siendo acusadas del crímen Beatriz y Lucrecia, su hermana mayor. Después de horribles tormentos y torturas, en los que Beatríz demostró siempre una firmeza heróica para rechazar toda participación en el crímen, confesó cuanto quisieron los jueces por salvar su rubia cabellera. Fué ejecutada con sus hermanos el 9 de Septiembre de 1599. Su cuerpo fué enterrado en San Pedro in Montorio, al pié de la *Transfiguración* de Rafael (WEY, ob. cit. págs. 80-83).



decadentes escuelas italianas dividiéronse en dos agrupaciones: la que capitanearon los Carracci, es decir la



Fig. 209.—Comunión de San Jerónimo.—Dominiquino.

ecléctica á que ya nos hemos referido, y la que sigue las violentas inspiraciones del *Caravaggio* (Miguel Angel

Amérighi, 1569-1609), á quien biógrafos é historiadores tachan de brutal y desordenado, de preocuparse de las escenas groseras, con preferencia á lo delicado y artístico. Opinan algunos autores que influyó de un modo incuestionable en el arte y en los artistas contemporáneos, en las escuelas holandesa y flamenca como pintor de *género* y en las escuelas españolas, como maestro del *Spagnolletto,* el valenciano José Ribera. Mas téngase en cuenta que todas esas influencias se exageran, como se

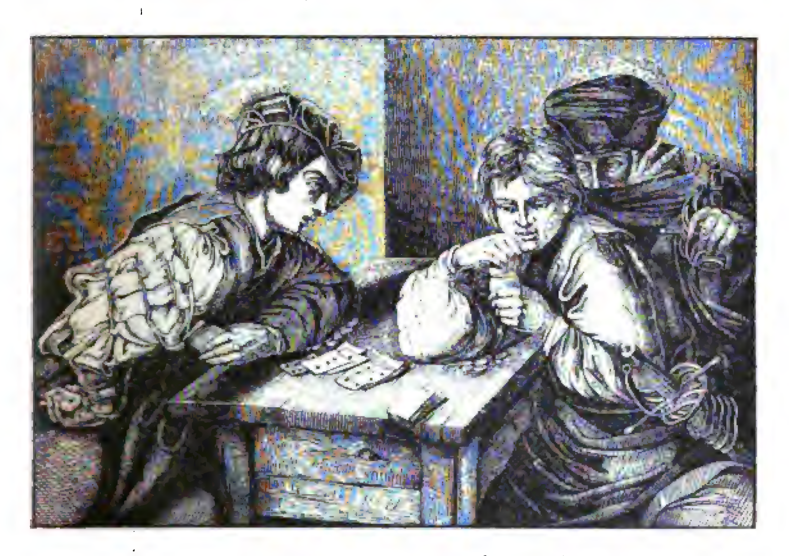


Fig. 210.—Jugadores de naipes.—Caravaggio.

demostrará más adelante. El Caravaggio, realmente, como jefe de los *naturalistas*, llevó tras de sí á muchos pintores, pero no hay que olvidar que la teoría del naturalismo venía elaborándose lentamente desde los precursores del Renacimiento italiano, y que el eclecticismo de los Carracci, hizo, tal vez, más huella que las exageradas ideas del segundo Miguel Angel, aunque este y sus discípulos é imitadores parezcan vencer en la ardiente lucha suscitada entre los artistas de aquella época.

El estilo del *Caravaggio* es desordenado, trivial, violento hasta la exageración, ya pinte Vírgenes y Santos, ya escenas declamatorias de las que él prefería para sus cuadros.

Es innumerable la pléyade de pintores, que en toda Italia hay todavía en esa época; pero apenas pueden se-



Fig. 211.—Madona.—Sasso Ferrato.

ñalarse á Manfredi (1580-1617), tan imitador de Caravaggio que sus cuadros se confunden con los de aquel y á Sassoferrato (1603-1685) que siguió la escuela del Dominiquino con bastante inteligencia.

La escuela romana y sus afines, llegaron á su mayor decadencia con Carlos Maratta (1625-1713) y sus discípulos.

La escuela napolitana.—Apesar de los antiguos orí-

genes griegos y bizantinos de esta escuela; de que la historia menciona al maestro Simone (¿-1346), á Antonio del Fiore y á otros artistas; de que los frescos de *il Zíngaro* (Antonio Solairo, 1385-1455) son muy celebrados, es lo cierto que la escuela napolitana no puede ostentar tal nombre, hasta que Ribera (1588-1656), después de haber



Fig. 212.—San Bartolomé.—Ribera.

estudiado en su país (Valencia) con Ribalta, y en Roma con Caravaggio, por muy poco tiempo, pues este murió en 1609,—se estableció en Nápoles, y allí, desde 1610 hasta 1650, nombrado pintor del virey español duque de Osuna, «produjo un número considerable de obras, todas del aspecto más admirable en cuanto á la perfección técnica, pero elegidas como motivos preferidos en un

orden de asuntos bastante restringido. Cabezas de apóstoles, rostros de viejos, horribles ejecuciones con verdugos en la faena y sus víctimas palpitantes, he aquí los temas que Ribera trata con gran refinamiento y como con pasión...» (Lefort, ob. cit. pág. 139-140). Vése en estos rasgos el realismo aprendido de Caravaggio, pero como el mismo Lefort dice, «no hay que pensar, sin embargo, que el joven español fuera imitador servil de la manera de su maestro» (pág. 138).



Fig. 213.—Ribera.—La escala de Jacob.

Ribera, ha sido muy injuriado por sus biógrafos extranjeros, y tratado con cierto despego por los españoles. Aún hoy, Peyre le culpa de haber formado una asociación de espadachines; de hacer uso de la intriga, de la calumnia, de las amenazas, hasta del asesinato y del envenenamiento, para impedir que ningun pintor fuera á Nápoles á disputarle el favor del virey (*Hist. gener. des beaux-arts*, pág. 543). Esas inculpaciones tienen su origen en las biografías italianas, aunque después todo se ha exagerado. Lefort, con excelente juicio, dice que «estos relatos parecen estar poco de acuerdo con la si-

tuación tan alta, tan gloriosa y respetada que ocupaba Ribera en la corte de Nápoles, y mucho menos todavía con las nobles amistades, como la con que le honró Velázquez, que se había conquistado sólidamente... El



Fig. 214.—Jugadores.—Salvator Rosa.

talento de Ribera, tan personal y poderoso, no tenía por lo demás, nada que temer de la vecindad de las producciones del Guido ó del Dominiquino» (obra cit. pág. 141). El Museo de Madrid atesora una magnífica colección de cuadros del gran artista, entre los que sobresalen *La escala de Jacob* (grabado núm. 213), en que Ribera imita,

como, en otras obras, el estilo del Correggio. Nápoles, París, Dresde, Florencia, Munich, Berlín y varias poblaciones españolas poseen obras del notabilísimo artista valenciano, que en Italia era conocido con el nombre del *Spagnolletto*.

Sus más famosos discípulos fueron Salvator Rosa, Aniello Falcone y Luca Giordano.

Salvator Rosa (1615-1673), poeta, músico, actor, pintor, grabador y soldado, sobresalió como pintor de batallas. Distínguense sus cuadros por el atrevimiento de los efectos del colorido, que es siempre enérgico y valiente. Además de sus batallas y de sus cuadros religiosos, pintó admirablemente paisajes y asuntos mitológicos.—Sus grabados y sus *Sátiras* son muy famosos.

Luca Giordano, (Lúcas Jordán ó *Luca fa presto* en España, 1632-1705), vino á Madrid llamado por Carlos II. En realidad, este artista no pertenece á ninguna escuela, porque su prodigiosa facilidad para imitar á Rafael, á Miguel Angel, al Tiziano, á Velázquez, á todos los grandes pintores, le separan de todo sistema artístico concreto; y sin embargo de sus méritos, apesar de que es imposible desconocer que pintó mucho y que entre lo mucho hay algo bueno, Jordán representa en la escuela napolitana y en el arte español, en el que tuvo que influir por su permanencia en la corte de Carlos II, una decadencia muy caracterizada; esa decadencia, que como ha dicho Madrazo «aparece visible en el aluvión de telones, más que lienzos, de Lúcas Jordán, que inunda el *gabinete del salón de los Espejos*, la *Cámara de la Reina* y la *galería del Cierzo* del Real Alcázar de Madrid, las principales habitaciones del Palacio del Escorial, la Cámara del Rey, y su Despacho en el palacio de Aranjuéz y en la abundancia de obras del mismo Jordán, de Lanfranco y del napolitano Compagno, que se advierte en las estancias del palacio del Buen Retiro...» (*Viaje artist.*, pág. 147).

Sus imitaciones de los grandes maestros han producido verdaderos conflictos entre los críticos, pues en realidad son admirables falsificaciones de estilo, de color, de carácter...

La escuela napolitana desaparece con Lúcas Jordán y algún otro contemporáneo de escaso mérito.



Fig 215.—Giordano.—Alegoría del Asia.

La escuela veneciana.—En el siglo XVIII, cuando la decadencia se manifiesta en toda Italia, Venecia produce un renacimiento de su escuela famosa que capitanean Tiépolo y Canaletto.

Juan B. Tiépolo (1693-1770) adquirió gran fama en Europa por sus cuadros, que se distinguen por la brillantez y el atrevimiento del estilo, imitación del de Pablo Veronés. «Su estilo, lleno de peligros para sus imi-

tadores—dice uno de sus biógrafos—tiene el sello del genio, apesar de la estrañeza que le caracteriza».

En 1763, llamó Carlos III al anciano artista, y éste, en



Fig. 216.—Tiépolo.—San Jaime.

siete años, ejecutó gran número de frescos del Palacio Real, varios cuadros y otras obras para iglesias y palacios españoles.

Tiépolo murió en Madrid (27 Marzo 1770).

Antonio Canale (*il Canaletto*, 1697-1768) y sus discípulos Guardi (1712-1793) y Belloto (1724-1780), son muy famosos por los retratos, vistas de Venecia, y perspectivas arquitectónicas.

Después de este fugaz renacimiento veneciano, la decadéncia más completa invade toda la Italia. Ni un sólo artista recuerda los admirables días del Renacimiento.

II

Los grandes pintores españoles.

(Siglos XVII y XVIII).

A.—El Greco, Carducho, Pedro de las Cuevas y sus discípulos.

Antecedentes.—El *Greco* y sus estilos.—Su influencia y la crítica.—Sus discípulos.—*Carducho*: Sus obras y su influencia.—*Pedro de las Cuevas* y sus discípulos, Carreño, Pereda, etc.—Resúmen.

Antes de que Velázquez y sus contemporáneos anublen los méritos artísticos de otros notables pintores españoles, prodúcese un grupo de artistas interesantísimo, que, en realidad, merece ser considerado como precursor de la grande época de la pintura española. Nos referimos al *Greco*,—misterioso personaje cuya nacionalidad es muy discutida, habiendo quien suponga que es español y no griego ni italiano,—á sus discípulos, y á Carducho y á los suyos.

El Greco.—Doménico Theotocópuli, nació, según unos en 1548 y según otros en 1558, aunque ni, en verdad, se sepa el año ni la población en que naciera. El apodo de *el greco*, parece demostrar que en Grecia vió la primera luz, pero, el Greco, su nacionalidad y su origen artísti-

co, es decir, la escuela en que se formara y el maestro de quien aprendiera, constituyen un oscuro misterio.

Por los años 1575 se estableció el Greco en Toledo. Díjose que venía de Venecia donde había aprendido la pintura, la escultura y la arquitectura; que había estudiado con Tiziano y que copiaba á éste, á Tintoretto y á Pablo Veronés, tanto como despreciaba á Miguel Angel; pero en todo cuanto del Greco se ha dicho, lo único que parece comprobarse por datos más fehacientes, es que se inspiró en Tiziano y en la escuela de Venecia y que su genio, sin las trabas de este ó de aquel procedimiento, había creado un ideal artístico, algo que se advierte en sus cuadros, aún en los que pertenecen á la época de su vida en que se le supone loco, que conmueve y emociona, que acerca el espectador á la realidad dentro del arte.

Las pinturas que hizo para el convento de Santo Domingo de Silos, en Toledo (1) y su grandioso cuadro el *Espolio de Cristo*, que el cabildo catedral toledano le encargó para el salón de la sacristía del Sagrario, conmovieron de tal modo la opinión, que la fama de Theotocópuli se extendió rápidamente por toda España.

El *Espolio de Cristo*, quizá la mejor obra del artista, es un cuadro de grandes dimensiones, que representa el momento en que los soldados despojan á Jesús de sus vestiduras para clavarle en la Cruz. La composición es admirable, el dibujo correcto, el colorido brillantísimo, y el conjunto, de una grandiosidad, de una expresión superiores á todo encarecimiento. La figura de Jesús, en que se aunan la varonil melancolía del apóstol con la

(1) «Hizo Dominico Greco en este templo de arquitecto, pintor y escultor, pero con harto mejor gusto que Narciso Tomé en el transparente de la Catedral.» por las pinturas de los retablos se pagaron al Greco 1.000 ducados (5.175 pesetas próximamente). Uno de los cuadros que representaba la Asunción de la Virgen, fué vendido al Infante D. Sebastián por los años 1827 (PARRO *Toledo en la mano*, pág. 114 y siguientes, t. II).



sublime santidad del Hijo de Dios, es de una belleza divina. El cuadro valió al artista grandes plácemes y agrias censuras, y le proporcionó un largo pleito con el



Fig. 217.—El Padre Eterno sosteniendo á su Hijo —Greco.

Cabildo, que al fin satisfizo al Greco 119.000 maravedi-ces (1.646 pesetas próximamente), exigua cantidad, para ahora, en que se había ajustado la obra (En el tomo LV de la *Colec. de Docum. inéd.*, págs. 591-615, hay interesan-

tes papeles relativos á este cuadro, que allí se titula «del espolio de Nuestro Señor»).

Después de esa obra sublime, el Greco se transforma: abandona las brillantes coloraciones que recuerdan la escuela veneciana, por una tonalidad triste, austera, melancólica y aún cadavérica á veces: sus figuras, varoniles y robustas, se demacran y se alargan como las representaciones humanas de los bizantinos, y un algo inesplicable, un misticismo que retrocede á la Edad Media, flota en el borroso ambiente de sus cuadros. Sus contemporáneos, que le trataban mal antes de esta transformación artística, considéranle ahora como extravagante, los más piadosos; como completamente loco los más enemigos. Pacheco en su *Arte de la Pintura* y Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables*, emplean contra el Greco sus más duras invectivas, y, realmente, hay que declarar que apesar de la transformación mencionada, apesar de las estravagancias que en los cuadros de la segunda manera se notan, el artista tiene una gran personalidad, que ni la supuesta locura, ni aún los errores que en sus obras advierte la moderna crítica, pueden arrebatarle.

El pasado año 1894, halláronse en París dos obras perdidas del Greco, que unos distinguidos artistas españoles adquirieron. Trátase de una Magdalena y de un San Pedro, pertenecientes á la segunda manera del artista (1). La Santa, especialmente, es un conjunto primoroso de dulce y tranquilo misticismo. «Los ojos, grandes, grandísimos—dice el pintor y literato Rusiñol, describiendo la obra,—y metidos dentro del peso de su frente, están húmedos de cariño y violáceos de dolor; cae recta la nariz, la boca es curvada por dos pliegues

(1) Estos cuadros, los adquirió el distinguido artista Santiago Rusiñol para su notable museo y cuando se hizo la traslación desde París á España, celebróse una original y pintoresca fiesta en el precioso pueblo de Sigles.

entre carmines rojizos, y el cuello, larguísimo y oculto entre los cabellos, deja adivinar un cuerpo histérico y enfermizo, con primores virginales y ángulos de sufrimiento» (Cartas á *La Vanguardia*, 8 Marzo 1894).—Con motivo de este hallazgo, verdaderamente importante, Rusiñol discurre ingeniosamente acerca del discutido artista, y dice: «¡Loco el Greco! ¡Loco por qué no seguía, ni podía, ni quería seguir las frías reglas del dibujo académico! ¡Por qué idealizaba y robustecía la línea! ¡Por qué sentía el horror de sujetarse á la pauta niveladora del vulgo! ¡Por qué dejaba la mano que siguiera al pensamiento en el más allá sublime, en la vía imaginaria que sólo siguen los génios! ¡Pobres génios si tuvieran que fiarse del sufragio universal, y pobre Greco, teniendo que pasar por loco á los ojos del gran rebaño del mundo...!» (*Carta* cit.).

Del ligero estudio que acerca del discutido artista dejamos hecho, del examen de sus obras, entre las que figuran notabilísimos retratos, precursores de los del gran Velázquez, en carácter, en verdad, en pureza de dibujo y en sobriedad de colorido (el Museo de Madrid posee varios muy interesantes), se deduce que el Greco, al cambiar de estilo, después del *Espolio de Cristo*, intentó crear una escuela de pintura, religiosa especialmente, en que se unieran el más puro misticismo, con la realidad artística; y que, apesar de las críticas de su tiempo y de las opiniones diversas de épocas posteriores, consiguió su propósito, lo revelan las obras de sus discípulos entre los que descuella Luís Tristán (1586-1640), autor de cuadros tan notables como el *San Jerónimo* que guarda la Real Academia de San Fernando, artista elegido por Velázquez como modelo «con preferencia á cuantos pintores conocía en España y en Italia», como ha dicho Cean Bermúdez en su citada obra.—«El Greco es el profeta de Velázquez», según la ingeniosa frase de un ilustrado artista, y su cuadro *Entierro del*

conde de Orgáz (Acad. de S. Fern.), el precursor del naturalismo de Velázquez y su escuela.

Además de Tristán, que en verdad es un artista digno de detenido estudio, el Greco tuvo bastantes discípulos que tomaron del maestro sus teorías y la coloración brillante y enérgica que domina en el *Espolio de Cristo*, y entre los que figuran su hijo Manuel Theotocópuli, Pedro López, Alejandro Loarte, Diego de Astor, Pedro Orrente, Juan Bautista Mayno y algún otro.



Fig. 218.—La Cena.—Carducho.

Carducho.—Otra agrupación interesante de artistas, constitúyenla Eugenio Cáxes (1577-1642), Vicente Carducho (1578-1638) y sus discípulos. Fueron pintores protegidos de los Reyes y á no venir á Madrid el gran Velázquez, la fama de ellos hubiera sido mayor. Sin em-

bargo, Carducho, florentino de nacimiento y proseguidor en parte de los procedimientos de la famosa escuela, aunque ya decadente, pintó gran número de cuadros para iglesias y conventos, batallas, perspectivas y asuntos mitológicos para los palacios reales, y escribió un famoso libro titulado *Diálogos de la Pintura* en que se enseña la teoría del arte, y que según Cean Bermúdez es el mejor libro de pintura que tenemos en castellano. —Carducho,—discípulo de su hermano Bartolomé (1560-1608) que vino á España con su maestro Zuccaro para pintar varios frescos y cuadros en el Escorial,—es autor de más de 120 cuadros, de los cuales hay diez en el Museo del Prado, y fué tan estudioso y amante de conocerlo todo, que hizo viajes á varias poblaciones de España tan sólo por penetrarse de la manera de pintar de Ribalta, el gran pintor valenciano, y el cartujo granadino Sánchez Cotan.

Carducho, está clasificado en las escuelas españolas que prepararon la época de Velázquez.—La influencia que ejerció en esas escuelas con sus obras, con su enseñanza y su libro fué trascendental y muy marcada. Entre sus discípulos, sobresalen Castelló, Francisco Fernández Obregón, Román, Collantes y Francisco Rizzi.

PEDRO DE LAS CUEVAS Y SUS DISCÍPULOS.—Ninguna obra se conoce de Pedro de las Cuevas (1568-1635), pero á juzgar por las de Carreño de Miranda (1614-1685) el colaborador de Velázquez; Antonio Pereda (1599-1669); Juan Montero de Roxas (1613-1683) discípulo después del Caravaggio, y otros muchos, entre los que pueden aún nombrarse al que quiso competir con Velázquez pintando otro *cuadro de las lanzas* (ó *Rendición de Bredá*): Josef Leonardo (1616-1656), en el que hay que reconocer, como dice Lefort, que debió de ser un profesor notable (obra cit. pág. 131).

Todos estos artistas, los sevillanos y valencianos y los

de Castilla, que en otro capítulo hemos mencionado, además de Ribera el famoso *Spagnolletto*, constituyen lo que pudiéramos llamar la época precursora de Velázquez. Una aspiración, por misteriosa relación igual en todas partes, ha de constituir un arte pictórico en que la realidad se sobreponga á las lucubraciones académicas; un arte español que llene una época y que nada tenga que envidiar á los de tiempos anteriores.

B.—Zurbarán, Velázquez, Alonso Cano, Murillo.

Sevilla á fines del siglo XVII y sus cuatro academias.—*Zurbarán*: Su estilo y sus obras.—*Velázquez*: La crítica moderna ante el gran artista.—Sus tres estilos.—Sus obras y su influencia.—Sus discípulos é imitadores.—Claudio Coello y la decadencia de la escuela de Madrid.—*Alonso Cano*: Su estilo y la escuela granadina.—Los discípulos de Cano.—*Murillo*: Sus obras y sus viajes.—Su estilo definitivo.—Su alejamiento de la corte.—Velázquez y Murillo.—Popularidad del gran artista.—Discípulos é imitadores.—Valdés Leal y la decadencia de la escuela sevillana.

A fines del siglo XVI y comienzos del XVII, Sevilla era interesante centro de cultura y de arte. Disputábanse la supremacia de la pintura sevillana,—que se hallaba en el periodo precursor del naturalismo futuro, cuatro academias: la de Roelas (1559-1625), gran maestro influído por la escuela veneciana y especialmente por el Tintoretto, y á quien Pacheco en su *Arte de la Pintura*, critica por copiar del natural ciertos rasgos, cediendo, como Lefort dice, á su nativa inclinación hacia las tendencias realistas (ob. cit. pág. 86), y de cuyo cuadro *Tránsito de San Isidoro* (parroquia de este santo, en Sevilla) dice Boutelou en sus notas al libro de Passavant, que se reunen «en esta composición la maestría en concebir el asunto y componerlo, hermosísimas cabezas de carácter y expresión, y á la vez se reconoce al pintor que domina

su arte» (libro cit. pág. 257); Herrera *el viejo* (1576-1654) tan maltratado por la crítica que Beulé ha dicho de él que «sus santos y sus doctores se parecen á endemoniados en el acto del exhorcismo ó á bandidos en la horca» (*Revue des deux mondes*, t. XXXIV), cuando en realidad fué un gran artista de manera franca, de dibujo correcto y grandioso, de colorido harmonioso y potente, «el que abrió el camino de la escuela sevillana en que son tan admirables Velázquez y Murillo», como ha dicho Passavant (libro cit. pág. 258); Castillo (Juan, 1584-1640), que muestra en sus obras ciertas tendencias, algo tímidas, hacia el naturalismo, y Pacheco (1571-1664), hombre estudioso, sin grandes arranques, muy erudito, fervoroso admirador de Rafael, y á quien se criticaba tanto en su época, que al pie de un crucifijo suyo escribieron estos versos de autor desconocido:

«¿Quién os puso así, Señor,
Tan desabrido y tan seco?
Vos me direis que el amor,
Mas yo os digo que Pacheco» (1).

De estas cuatro academias, se formó la escuela sevillana, con sus grandes maestros Zurbarán, Velázquez, Cano, Murillo y Valdés; advirtiendo que Velázquez, después, forma por sí solo escuela en Madrid, y lo propio hace Alonso Cano en Granada.

---

(1) Cita estos versos Sentenach en su interesante libro *La pintura en Sevilla* (pág. 52). El joven y estudioso arqueólogo manifiéstase muy poco amante de Pacheco á quien considera como «figura quijotesca, que jamas debió haber dedicado su vida al arte, salvándose su nombre más que por nada por haber sido maestro y suegro del gran Velázquez» (pág. 59).—Aunque, realmente, Pacheco no fué un gran pintor, hay que reconocerle verdadera influencia en el arte por su erudición y sus estudios. Además, avalora su mérito el hecho cierto de que apesar de las teorías sustentadas en su famoso libro *Arte de la pintura*, varió de opinión, inclinándose á la escuela naturalista cuando la estudió y conoció á fondo. Los retratos de su famoso *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, son notabilísimos por todos conceptos.

Zurbarán (Francisco, 1598-1663), nació en Fuente de Cantos (Extremadura) y fué enviado á Sevilla para que estudiara con Roelas. Pretendese demostrar que influyó en él Miguel Angel Caravaggio, pero hay en esto error,



Fig. 219.—La Virgen y el Niño.—Zurbarán.

pues la influencia italiana que se nota en el maestro proviene del *Spagnolletto* y no de otro artista, como opinan acertadamente Passavant y Lefort. M. Charles Blanc, ha dicho que «este pintor no fué sólo un prosélito

del naturalismo de su época, sino que uniendo la pasión de lo real á la aspiración católica de su siglo, se vió tan seducido por las galas de la materia como propenso al más austero accetismo», y así es en efecto, porque en Zurbarán se hallan reunidas la sencillez, la fe sincera que le inspira, la austeridad y la grandeza, á veces tétrica, pero siempre magestuosa y sublime. El número de sus obras es admirable. Las iglesias y conventos de Andalucía, Extremadura y Madrid, guardaban las preciadas joyas del artista, y los tristes acontecimientos políticos que siguieron á la guerra de la Independencia completaron la obra de robo y dispersión de los cuadros de Zurbarán, que hoy figuran en los museos del Louvre, Berlín, Dresde, San Petersburgo, Londres, y algún otro extranjero. Las Iglesias y el Museo de Sevilla, la Casa de los duques de Montpensier, el Museo de Madrid, el de Cádiz, la Academia de San Fernando y algún otro centro oficial, poseen notables obras del gran maestro. Su obra más famosa es la *Apoteósis de Santo Tomás de Aquino* (Museo de Sevilla); las más dignas de estudio por la grave naturalidad y carácter, los cinco retratos de Monjes de la Merced que posee la Academia de San Fernando; y los cuadros más sombríos y terribles, el *Monje en meditación* (National Gallery) y el *San Pedro Alcántara*, del Escorial. Más tranquilas y bellas que ningunas son las cuatro grandes pinturas, la *Anunciación*, el *Nacimiento*, la *Adoración de los Reyes* y la *Circuncisión*, que hoy poseen los duques de Montpensier.

Fueron los mejores discípulos del maestro Martínez de Gradilla, Ayala y los hermanos Polanco.

VELÁZQUEZ DE SILVA (D. Diego, 1599-1660).—Quizá se deba al entusiasta historiador y crítico francés Viardot, que examinando las obras de Velázquez dice que el gran artista «es el primero de los maestros» (ob. cit. pág. 298), y que lamentando el gran desconocimiento que tenían los franceses de la cultura, del arte y de los

artistas españoles (1) propuso que el gobierno de su nación enviara á España una expedición científica y artística; quizá, repetimos, se deba á tan calurosos, aunque algo interesados (2) elogios, que en nuestra época sea evidente é incuestionable la influencia de los grandes pintores españoles en Francia, y muy especialmente la de Velázquez, á quien nuestros vecinos han dispensado la alta honra de dedicar una estátua, más ó menos arreglada y más ó menos cercana á la verdadera efigie del insigne español, que han tratado de representar.

Realmente, la gloria de Velázquez, su gran personalidad artística en su época y ahora, es indiscutible, con y sin estátua francesa, y apesar de que Passavant haya dicho que los cuadros religiosos del pintor de Felipe IV «caen en lo vulgar», y que también son vulgares Apolo, Vulcano y Marte, de sus asuntos mitológicos (págs. 262 y 263 de su ob. cit.).—El modestísimo autor de la *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey*, etc., que antes hemos citado,—es, quizá,

(1) La ilustrada condesa de Aulnoy. que visitó España en 1679 y se fijó en muchas pequeñeces, citando nombres de nobles, parando mientes en rasgos insignificantes, ó incurriendo en grandes exageraciones apesar de que el insigne Taine afirme lo contrario, no le ocurrió anotar acerca de pintura otra cosa que lo siguiente: «No hay tampoco buenos pintores en esta villa, (Madrid) pues la mayor parte de los que aquí trabajan son flamencos, italianos ó franceses que vinieron á establecerse, pensando hacer fortuna y jamás ven cumplidas sus esperanzas» (*Relación que hizo de su viaje por España*, etcétera, pág. 199).—No hay que pensar en la refutación de semejantes inexactitudes; basta con oponer á esas gratuitas apreciaciones, los datos indiscutibles reunidos por Madrazo en su citado libro *Viaje artístico*, etc.

(2) Apesar de su entusiasmo por España, Viardot, hablando de adquisiciones de obras de arte españolas para Francia, dice: «El momento es favorable y la ocasión oportuna. Todas las grandes familias de España están arruinadas; apenas les queda de su antiguo esplendor, más que una turba de criados con andrajosas libreas, y unas galerías de cuadros, que presto estarán expuestos á la intemperie, por carecer de techo que los cubra. Por otra parte, los conventos se hallan amenazados... entonces todo el espolio se sacará á pública subasta. Seguramente que con los nobles y religiosos, hay, como suele decirse, buenos negocios que hacer...» (ob. cit. pág. 312). El reclamo era incitante y todo se hizo á gusto de Viardot.



el que ha sintetizado mejor que ningún crítico las cualidades admirables del gran maestro; y cuenta que aquel escribió su pequeño libro en 1828, cuando aún no se había hecho completa justicia á Velázquez en el extranjero ni en España. «Velázquez,—dice,—tenía un genio sublime, fecundo, vivo, fácil y universal. Pintor sabio, dotado de gran fuego de imaginación y mayor inteligencia y juicio. La belleza de sus contornos, en donde la naturaleza está fielmente representada es admirable. Ninguno ha conocido mejor el encanto del colorido, siendo el suyo el más verdadero y el más seductor. ¡Qué estudio, qué harmonía, qué verdad en los colores locales! Aquí el arte se confunde con la naturaleza, y la ilusión es tan perfecta que parece mirar, no la representación, sino la cosa misma... Ninguno ha conocido mejor que él el efecto de la luz y la perspectiva aérea que gradua y debilita los objetos al alejarse; en fin, fué un hombre que recibió de la naturaleza un fondo muy rico de talento, que profundizó singularmente los principios de su arte, y que conoció y practicó todas las partes de ella...» (págs. 7 y 8).

Velázquez fué discípulo de Herrera el viejo y de Pacheco. Tomó de aquél la varonil energía, el entusiasmo por todo lo real; del erudito Pacheco—con cuya hija se unió en matrimonio,—el culto á lo clásico, el sentimiento de la pura belleza del arte helénico.

Distínguense tres estilos en las obras del maestro. Vénse en el primero la influencia de Herrera; de Tristán, el discípulo del Greco, cuyas obras hicieron gran impresión en Velázquez; de Ribera y de Roelas, correspondiendo á esta época (1618-1629) *El aguador de Sevilla*, *La Adoración de los Pastores* (Inglaterra) y *La Adoración de los Reyes* (Museo de Madrid), varios retratos, cuadros de cacerías, un boceto muy original que se titula *Reunión de hidalgos* (Museo del Louvre) y en donde se agrupan artísticamente varios caballeros que hablan y dis-

cuten con naturalidad estremada. Como transición entre este estilo y el segundo, hallamos un hermoso cuadro *Los borrachos* (grabado núm. 220), en que se marcan las tendencias de su definitiva escuela.



Fig. 220.—Los borrachos.—Velázquez.

Desde esta época (1628 ó 29), su amistad con Rubens, que como diplomático vino á Madrid; sus viajes á Italia (1), aconsejados por aquel; las obras del Tiziano, del

(1) «... per acquistare maggior perilia nella sua proffezione...» como dice el embajador de Venecia al Consejo de los Diez.

Veronés, de Tintoretto, de Rafael y Miguel Angel, que estudió con interés é inteligencia; sus estrechas relaciones con Ribera, forman en Velázquez un conjunto de cultura y de grandes conocimientos, pero no modifican su personalidad artística, que sobresale siempre por encima de toda influencia, de toda teoría que no fuera la propia del gran maestro, ya definida y deslindada. Pintó en



Fig. 221.—Rendición de Breda.—Velázquez.

Italia varios cuadros, entre los que demuestran bien lo que decimos el *Esopo* y *Menipo* (Museo del Prado), admirables figuras de un realismo desconocido hasta entonces. Todos estos cuadros y sus retratos de príncipes y reyes (hasta 1638), constituyen una especie de época preparatoria de su tercer estilo.

En 1639 pintó su admirable *Cristo en la Cruz*,—que en 1828 estuvo á punto de ser vendido en París por 30.000

reales vellón, y que Passavant no conocería, pues no se hubiera atrevido entonces á hablar de vulgaridades;— gran número de retratos, entre ellos el del conde-duque de Olivares, que es más bien un vigoroso y noble cuadro



Fig. 222.—Coronación de la Virgen.—Velázquez.

de batallas (Museo del Prado), el de Felipe IV y el del infante Baltasar Carlos y los de los bufones del rey.— En 1647, antes de su segundo viaje á Italia, pintó su hermoso cuadro de historia *La rendición de Breda* (grabado núm. 121) que Bayet considera como su obra maestra y que en realidad es una creación maravillosa. En

su viaje á Italia, retrató en Roma al Papa Inocencio X (Galería Pamphili-Doria), retrato que fué coronado y paseado triunfalmente por las calles de la Ciudad eter-



Fig. 223.—Retrato de Felipe III.—Velázquez.

na (1). Después, *Las hilanderas*, cuadro del que ha dicho Mengs que más parece «pintado con el pensamiento

(1) «La sorprendente harmonía de todos esos tonos rutilantes (el Papa le-

que con los pinceles»; *La coronación de la Virgen* (grabado núm. 222); *San Antonio Abad imitando á San Pablo*; otros retratos y el célebre cuadro de *Las meninas*, terminan su obra artística exhuberante en el número, ad. mirable en sus bellezas, prodigiosa é inacabable en sus enseñanzas.

Las meninas, cuadro que el famoso Lúcas Jordán calificó de *teología de la Pintura*, «es uno de los pocos cuyo mérito está al alcance de todos, que llama la atención de los ignorantes y de los sabios, de los profanos y de los iniciados», dice Viardot (ob. cit. pág. 296), y representa una escena de la vida real, el momento en que Velázquez retrata á Felipe IV y á la Reina su esposa, en tanto que las meninas y los bufones entretienen á la infanta niña Doña Margarita María (Museo del Prado).

Las hilanderas y *Las meninas* «marcan, según Lefort, una evolución característica, y como una última manera, en el prodigioso talento del maestro,... ese método atrevido que sus compatriotas llaman *manera abreviada*, pero que, para hacer comprender mejor su naturaleza, llamaremos nosotros, á falta de un término más preciso, *impresionismo*» (ob. cit. págs. 189 y 190). Llámese así ó de otro modo al último estilo del maestro, poco importa en resúmen, pues es imposible desconocer que *Las meninas*, especialmente, es una obra extraordinaria, un prodigio de verdad en el color, en las perspectiva lineal y aérea, en la realidad y en la expresión (1).

Después de esta obra, los preparativos y el viaje del Rey á la isla de los Faisanes, para la celebración del matrimonio de la infanta María Teresa con Luís XIV de

---

nía rójizo el rostro, tiene muceta roja y se destaca sobre un fondo color de púrpura), la vida que circula por aquellas facciones con una savia exhuberante capaz de exasperar á Rubens, asignan á este retrato en la obra de Velázquez, un lugar superior...» (Wey, ob. cit. pág. 73).

(1) Los retratos de las infantas María Teresa y Margarita que hay en el Louvre, deben de pertenecer á la misma época.



Francia, cansáronle penosas fatigas y, por fin, la muerte el 6 de Agosto de 1660.

Los cargos diferentes que Velázquez tuvo en Palacio y los escasos precios que se le daban por sus cuadros, con arreglo á la época (*Los borrachos*, produjo á Velázquez *100 ducados* ó sean 275 pesetas), han servido para mortificar á España y á Felipe IV, que apesar de sus defectos como rey era un ilustradísimo artista, y profesó siempre á Velázquez sincera y cariñosa amistad, honrándolo de diferentes modos hasta adornar su pecho con la cruz de Santiago (1). «Entre el monarca y el artista—dice Madrazo—aquel abriendo campo á los vuelos de la fantasía con demandas de cuadros históricos, retratos, paisajes, boscajes, escenas de montería, y aún bodegones, éste inventando una verídica é inusitada manera de pintar, que debe su prestigio, más que á lo que define y concluye, á lo que con ingenio y sobriedad sólo insinua, dieron vida y fomento á toda una nueva escuela de donde salieron excelentes pintores: la inmortal escuela de Madrid, vencedora de su rival la sevillana...» (ob. cit. pág. 123 y 124).

Juan Carreño de Miranda, es, en realidad, el que puede llamarse discípulo de Velázquez, pero aunque fué notable no igualó á aquél. Sus retratos y sus cuadros (Museo del Prado y Academia de San Fernando, demuestran lo exacto de esta afirmación. Carreño, sin embargo, formó muy buenos discípulos, entre los que sobresalen Jiménez Donoso, Juan Martín Cabezalero, José de Ledesma, Luís de Solomayor y Mateo Cerezo.

(1) En el tomo LV de la *Colec. de docum. inéd.*, hállanse interesantes noticias acerca de Velázquez (págs. 393-443).—Entre las obras extranjeras menos conocidas, merece singular mención la de JUSTI, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn, 1888. 2 tomos, adornada con grabados «y tan rica de noticias de todo género, que más bien que biografía del ilustre pintor de cámara de Felipe IV, parece estudio crítico y pintura animada de la vida social y cortesana de los españoles del siglo XVII», según la autorizada opinión del sabio Gayangos.

La escuela de Madrid y los artistas más ó menos italianos que precedieron á Velázquez, entre los que pueden contarse Blas del Prado, de cuyas obras notabilísi-



Fig. 224.—Pantoja de la Cruz. Retrato de Felipe II. (Museo de Madrid)

mas, influídas por la escuela italiana, hemos hablado ya en la pág. 477, y Pantoja de la Cruz, como tal vez el último pintor de retratos discípulo del famoso Sánchez Coello, entra en su período precursor de la decadencia. Com-

párese aún al mismo Claudio Coello, que parece heredar los méritos de todos sus antecesores con Prado y Panto-



Fig. 225.—Blas del Prado.—Fragmento del cuadro *La Virgen acogiendo las oraciones de Alfonso de Villegas*, antes del *Flos santorum*. (Museo de Madrid).

ja, de quien, como queda dicho, hemos hablado en la pág. 477 (véanse los grabados núms. 224 y 225).

Entre los artistas que quedaron influídos por las teorías y estilos de Velázquez, deben de citarse á su yerno



Fig 226.—La Santa forma —Coello.

Juan Bautista del Mazo (1615-1667); Juan de Pareja, el esclavo del gran artista; Juan de la Corte, Nicolás de Villacis y Fray Juan Rizzi.

El último pintor notable de la escuela de Madrid es Claudio Coello (1623-1694); discípulo de Rizzi y de Carreño y muy famoso por sus pinturas murales y por sus cuadros, entre los que descuella la *Santa Forma*, composición valiente y enérgica en que se perpetuaron las figuras de Carlos II y su familia (Museo del Prado). Sus mejores discípulos fueron Sebastián Muñóz y Teodoro Ardemans, pintor y arquitecto.—Contemporáneos de estos son Arredondo y Palomino, el autor del *Museo pictórico* (1653-1725) y con ellos termina la escuela de Madrid, hasta que el ilustre Goya llena toda una época en la historia del arte español.

ALONSO CANO (1601-1667).—En las páginas 245 y siguientes de este tomo, hemos estudiado á este insigne artista como escultor. Cano, como pintor, según elilustre Jovellanos, «debía de levantar al mayor punto de gloria y explendor la escuela de Granada», cuyo origen florentino se debe al Torrigiano, á Julio y Alejandro, los pintores de Carlos V, y á Pedro de Moya (*Disc.* en elogio de las Bellas Artes, ed. de 1781, pág. 61). Discútese aún la existencia de esa escuela, así es que Cano resulta incluído entre los sevillanos unas veces y entre los castellanos otras; mas es lo cierto que Cano representa una tendencia digna de estudio: la harmonía entre el clasicismo y el naturalismo, que en sus esculturas se nota, aún más, que en sus cuadros. «Su colorido,—dice Lefort,—mezcla feliz de las paletas veneciana y flamenca, carece alguna vez en su harmonía, un poco monótona, de fuerza y de acento...» (ob. cit. pág. 206). pero aún así, como observa Jovellanos, «sus pinturas serán siempre las delicias de las gentes de gusto» (*Disc.* cit. pág. 62).—Poco estudiado y mal comprendido; desconocido por completo en todos los Museos, á excepción de los de Madrid, Munich y San Petersburgo, Alonso Cano, que fué muy desdichado en vida, continua siéndolo en la posteridad. En la época de la invasión francesa, robá-

ronse muchos cuadros de Cano que los conventos y las iglesias de Granada guardaban. La Catedral granadina atesora hermosas muestras del ingenio del grande artista y las de Sevilla y Málaga tienen también notables obras.—Entre las que de Cano han desaparecido, figura



Fig. 227.—San Juan evangelista escribiendo el Apocalipsis.—Alonso Cano. (Museo de Madrid.)

una famosa Trinidad que vendió por *un plato de chanfaina* al convento de San Diego, porque los monjes de la Cartuja no quisieron pagar el precio señalado por el artista, cuadro que formaba parte del Museo de pinturas de Granada, de donde fué extraido antes de la apertura oficial (nota al *Disc.* del marqués de Gerona en la aper-

tura de dicho Museo en 1839; pág. 152 del t. II de sus obras).

Cano mantuvo el explendor de una notable academia granadina, en que, además de sus paisanos, acudían de Madrid, Sevilla y Toledo entusiastas alumnos, que recibieron con veneración las lecciones del maestro. Allí se formaron Alonso de Mena, Miguel Jerónimo Cieza, Sebastián Herrera, Ambrosio Martínez, Juan Niño de Guevara y, su mejor discípulo, Pedro Atanasio Bocanegra (1635-1688). «Pero, ¡qué lástima para Granada—dice Jovellanos—que tantos talentos se hubieran eclipsado con las mayores extravagancias! La gloria de la Pintura murió con Cano en su patria, sin que hubiese dexado un solo discípulo, digno del nombre de tan gran Maestro» (*Disc.* cit. pág. 62).

Bocanegra, á veces extravagante en sus composiciones, pintó admirables vírgenes, venerables ancianos y cuadros de apacible y bello asunto religioso, pero su carácter orgulloso y soberbio impidióle tener discípulos y nada hizo por el mantenimiento de la escuela granadina.—Más debe esta á Juan de Sevilla (discípulo predilecto de Pedro de Moya, pintor y soldado), de sorprendente y brillante colorido y correcto dibujo, pero tampoco tuvo sino imitadores bien poco felices.

Cano figura en el Museo de Madrid como perteneciente á la escuela sevillana. Su obra más famosa es *Cristo muerto sostenido por un ángel.*

Murillo (Bartolomé Estéban, 1618-1682).—Murillo es el artista más popular que el arte pictórico ha producido. Elevándose hasta la gloria desde las modestísimas esferas de la pobreza; desde el taller, en que por un puñado de monedas de cobre pintaba febrilmente vírgenes y santos, que vendía en la feria á las comunidades y hermandades de los pueblos; sin llegar á ser, como el gran Velázquez y otros muchos, pintor de reyes y príncipes; formado su genio, después, en la paz y tranquili-

dad de los conventos; de costumbres puras, sóbrias y sencillas, la fama del gran artista traspasó antes que las de otros las fronteras españolas y cuando las legiones napoleónicas entraron en España, la fosa donde el artista dormía el sueño eterno en la iglesia de Santa Cruz, de Sevilla, delante de un *Descendimiento* de Pedro de Campaña, cuadro al que Murillo tenía particular devoción, fué profanada, sin otra intención que la de apoderarse de los restos de aquel grande artista, creyendo, sin duda, que con tan espantoso delito, hurtaban á España la inmensa honra de ser la patria de Murillo. No consiguieron los franceses su intento, pues el artista, en uno de sus rasgos de modestia, habíase hecho enterrar en una fosa donde había otros cadáveres, y sólo hallaron los invasores, al abrir la sepultura, un indescifrable conjunto de restos humanos; mas hicieron perder á España la posibilidad de una identificación, mediante estudio de datos históricos y documentos fehacientes. ¡Aquellos invasores recorrieron España sembrando ruinas y miserias, profanando sepulturas de grandes hombres, atentando contra monumentos.....; pensaban que de ese modo podían borrar de la historia la gloria de España y de sus hijos!...

Con muchos apuros, y mediante una especie de fabricación de cuadros baratos, pudo reunir Murillo algunos recursos para trasladarse á Madrid, después que su maestro Juan del Castillo dejó á Sevilla, y de que el granadino Pedro de Moya, que regresaba de su viaje á Italia, le hizo conocer varias copias de los grandes maestros italianos y flamencos, especialmente de Van-Dyck, ante los que Murillo sintióse asombrado. Llegó á Madrid (¿1643? , y con la protección de Velázquez, que le facilitó el estudio de las grandes obras que los sitios reales atesoraban, pudo lograr sus aspiraciones: conocer las escuelas; elevarse sobre su pobreza; transformar sus inquietas aptitudes artísticas, en una personalidad

completa, individual, característica. Regresó á Sevilla en 1645 y desde entonces la gloria le sonrió siempre, aunque la pobreza no le abandonara nunca (1).

De su alejamiento de la corte, de las relaciones de Murillo con Velázquez, surge un punto oscuro, poco estudiado, y que sin embargo es de grandísimo interés. «Sorprende, en verdad,—dice Madrazo abordando resueltamente la cuestión,—que hallándose el genio de Murillo en la plenitud de su potencia creadora y en lo más encumbrado de su celebridad durante el reinado de Carlos II, no se le hubiese ocurrido al Rey, ni á ninguno de sus pintores aúlicos, traer al Real Alcazar cuadros del ilustre pintor sevillano. Ya desde antes de morir Velázquez, había adoptado Murillo aquella segunda manera con la cual produjo los famosos lienzos de *San Leandro* y *San Isidoro* y el de *San Antonio de Padua* de la capilla del Baptisterio de la Catedral, uno de los cuadros más ensalzados del mundo. Y ¿por qué Velázquez, que dirigía á su antojo en aquellos postreros años de su vida el ornato artístico de las regias estancias, no trajo á ellas los cuadros de Murillo de aquel segundo estilo, que luego trajeron Felipe V y su esposa? Velázquez, sin embargo, sabía muy bien quien era y lo que valía Murillo, al que de joven había alentado en su carrera y favorecido con útiles consejos. Lejos de nosotros la idea de suponer al gran fundador de la escuela de Madrid receloso de ajenas reputaciones; pero cuando le vemos en el ejercicio de su cargo de Aposentador en el regio Alcazar de Felipe IV sus obras, arrinconando las de Vicencio Carducho, hasta dejar estas reducidas á *una sola*, mientras sus propias creaciones llegan allí al número de 43,

(1) En 1668 abandonó tres casas, cuya pequeña renta disfrutaba, por no tener dinero con que repararlas. Por el *San Antonio* cobró 500 duros; por diez cuadros, entre los que figuran. su *Santa Isabel*, 78.150 reales; por la *Concepción* y otro cuadro, tomó 125 duros. Los precios, aún en aquella época, no pueden ser más mezquinos.



casi desconfiamos de la generosidad del pintor que nos es más simpático entre los de todas las escuelas del



Fig. 228.—El bautismo de Nuestro Señor.—Murillo.

universo» (ob. cit. pág. 178).—Por lo que á Murillo y Velázquez respecta, parécenos que el ilustre Madrazo se muestra un tanto severo y poco razonable con el últi-

mo. Cuando Murillo dejó á Madrid (1645), aún no se había desenvuelto su prodigioso genio, ni se había fijado su personalidad artística. Tres años más tarde, se opera la evolución, que sin embargo no se fija hasta 1649 con



Fig. 229.—San Antonio de Padua.—Murillo.

el prodigioso *San Antonio de Padua* (grabado núm. 229). Precisamente en esa época, emprendía Velázquez su segundo viaje á Italia, de donde no regresó hasta 1651, y algo después, fué nombrado aposentador de Palacio,

cargo que absorbía todas sus actividades, maravillando hoy, que apesar de tantas obligaciones tuviese tiempo para pintar sus más hermosas obras; de modo, que no le quedarían muchas horas de las de cada dia para ente-



Fig 230.—Santa Isabel de Hungría.—Murillo.

rarse de los progresos de los pintores de su época. Además, hay que tener en cuenta que Murillo no salió de Sevilla sino para hallar la muerte en el convento de Capuchinos de Cádiz, en donde pintaba la *Vida de Santa*

Catalina (1) y que las comunicaciones de aquella época no eran como las de ahora, pues el provincialismo, y á lo sumo el regionalismo, era la mayor extensión de desarrollo de la cultura y del engrandecimiento de una población.

Después del *San Antonio*, el estilo del gran maestro se afirma, produciendo obras tan hermosamente admirables como *Santa Isabel de Hungría curando á los leprosos* (grabado núm. 230) que Francia devolvió á España en 1815 y que hoy conserva la Academia de San Fernando.

Las obras de Murillo son incalculables. En un catálogo hecho por Tubino resultan más de 400, incluso las 47 del Museo de Madrid, pero además de las catalogadas poseen no pocos cuadros familias particulares de Andalucía y hay muchas perdidas desde la invasión francesa. Recientemente, creen los críticos haber hallado una Virgen Dolorosa original del grande artista. Así lo dijeron revistas y periódicos (2). Ignoramos quien es el poseedor del cuadro.

Realmente, tiene razón el francés Lefort considerando, en conjunto, la obra de Murillo como muy desigual. Los antiguos críticos, han querido desvirtuar esas desigualdades pretendiendo señalar tres estilos ó maneras:

---

(1) Murillo cayó del andamio donde trabajaba; fué trasladado á Sevilla en grave estado y allí murió al poco tiempo.

(2) ... «Aparece la Madre de Cristo—dice un crítico—sentada (debe de ser al pie de la cruz, aunque la cruz no se vea), y en actitud de tender su vista al cielo, mientras lágrimas cristalinas brotan de los turbados ojos. Su cabeza, imposible de describir, revela bien la edad que la Virgen tenía cuando pasó por la amargura de presenciar el martirio de su Hijo; es una mujer que vive; pero—¡de Murillo había de ser!—resulta, ante todo, una Virgen que llora. El más escéptico se conmueve ante aquella sublime figuración plástica del dolor divino. Sus manos (lo mejor de lo mejor del cuadro), pintadas de soberbia manera, se recomiendan por el vigor con que, apesar del tiempo, se conserva el colorido. Y en cuanto á los paños de la túnica, el manto y la toca, á más de una asombrosa relación de tonos que imprime infinita harmonía al conjunto, están plegados con el arte que el autor derrochaba en sus lienzos más afortunados».



frío, cálido y *vaporoso*, incluyendo en el primero sus cuadros realistas y en el segundo sus cuadros religiosos menos las Anunciaciones y Asumpciones, que pertenecen, según ellos, al tercero. Esto es un error; Murillo, que es realista, de los que no perdonan rasgo cuando tratan de representar la verdad, es idealista hasta el éxtasis, y por un raro prodigio del genio, sabe unir cua-



Fig. 231.—Purísima Concepción.—Murillo.

lidades tan apartadas, como puede observarse en su citado cuadro *Santa Isabel*, en que la Santa es una divina revelación, y los enfermos una realidad implacable. Aunando á ese prodigio,—el de saber aplicar con exactitud realismo é idealismo,—vése en una misma época, como produce tan clarísimo ingenio uno de esos cuadros de la vida real,—el *Niño mendigo* (Museo del Louvre), el *Piojoso* (Palacio real), *Vieja hilando* (Museo de Madrid),

etcétera,—y casi al propio tiempo una de esas *Concepciones* sublimes ó Cristo en la cruz. Murillo, también brilló como retratista y como pintor de paisajes.

Murillo es bastante conocido en el extranjero. En París, en Munich, en Lóndres, en San Petersburgo, en Nápoles, en Amsterdam y en otras poblaciones hay hermosas obras del gran artista, á quien, para conocerlo en toda la extensión de su genio hay que buscarlo en Sevilla (iglesias y museo), en Cádiz y en Madrid.

Los discípulos de Murillo, fueron, Francisco Meneses Osorio, que terminó el cuadro de *Santa Catalina* que la muerte del maestro dejó sin concluir; Juan Garzón, Juan Simón Gutiérrez, Sebastián Gómez (el *mulato* esclavo del artista, y Pedro Núñez de Villavicencio. Sus imitadores componen una verdadera falange de artistas que alcanzan hasta fines del siglo XVIII, y que revelan todos una total decadencia, apesar de la brillante academia que en Sevilla fundó el gran maestro en la Casa Lonja y que se inaguró el 1.º de Abril de 1660.

La misma decadencia acusan los discípulos de Valdés Leal (1630-1691), realista exagerado, buen dibujante y colorista de gran dureza, aunque de buenos efectos. Los cuadros de Valdés son dignos de estudio, especialmente dos terribles alegorías de la muerte, que exceden en fuerza dramática á cuanto hasta entonces se había conocido (representa uno, dos cadáveres que destruyen dos gusanos, y otro, *La muerte, rodeada de los emblemas de la humana vanidad*).—Hállanse en la capilla de la Caridad en Sevilla. Alguna vez dejó realismo tan espantoso, para inspirarse en Murillo, del que fué, al propio tiempo, amigo y receloso émulo.

C.—Goya y la decadencia que precedió á su época.

Situación de España á la muerte de Felipe IV y durante el reinado de Carlos II —Decadencia de las artes.—La Academia de San Fernando y los estilos clásicos.—Mengs, Bayeux y Maella.—Paret y sus cuadros de *género*.—*Goya:* Sus tapices y sus cuadros.—Retratos y aguas fuertes.—Su estilo. su realismo y su influencia.—La crítica de su tiempo y la de hoy.

La situación de España después de la muerte del sin ventura Carlos II,—ó mejor dicho, desde que Felipe IV, agonizante ya, veíase hostigado por su yerno el ambicioso Luís XIV, para que se declarara nula la renuncia que á la sucesión de aquel había hecho su esposa Doña María Teresa,—es verdaderamente triste y desagradable, y por ello tiene disculpa el hecho de que los historiadores españoles, no describan con gran extensión los sucesos ocurridos desde 1665 hasta 1740, en que se desmembró y repartió la antigua monarquía española, evidenciándose el patriotismo de nuestros antepasados que «lucharon cuanto pudieron por conservar lo que hoy resta», y «la indudable pretensión que desde que empezó á gobernar manifestó Luís XIV, bajo formas varias, de heredar, ora en todo, ora en parte, para sí, ó su familia, no tan sólo á su cuñado, sino á su propio suegro, propósito en que su nieto insistió hasta donde humanamente estuvo á su alcance, después de fallecidos, no tan sólo su infelíz tío materno, sino su grande abuelo...» (1).

Las artes hallábanse en tan sensible decadencia, que como hace observar Madrazo, «reinando Felipe V, no se encuentra un artista español que nos dé á conocer con

(1) *De la desmembración y repartición de la antigua monarquía española*, prólogo de Cánovas del Castillo, á la *Memoria del marqués de la Mina*.



ingenuidad, con vida, acento y brío», á los reyes, los príncipes y los personajes de aquella época, cuando ni aún «bajo el reinado del mismo Carlos II faltó un pincel mágico, como el de Claudio Coello que en el admirable cuadro de la *Santa Forma*, perpetuase, inspirándoles inacabable aliento, las figuras del enfermizo rey, de su familia, de muchos dignatarios de su corte...» Imperaban en todas partes los mantenedores del clasicismo que en Francia aún había intentado crear un nuevo estilo arquitectónico que se denominara *francés* (véanse las páginas 440 y 441 del tomo I de esta obra) y se habían arrumbado y dado al olvido «las preciosas reliquias de la principal pinacoteca de los reyes de Austria y España...» (ob. cit. pág. 189).

Felipe V, pidió á Le Brun, el elogiado artista francés, un pintor para los palacios de Madrid y San Ildefonso, y aquel envióle á Houasse, quien al poco tiempo de estar en España regresó á París, dejando en Madrid á su hijo Miguel Angel Houasse (1675-1730). Después de este fué pintor del rey el francés Juan Rane, discípulo de Rigaud. Más tarde se suceden otros artistas extranjeros, Vanloo, Vanvitelli, Procaccione, Amiconi y Corrado (1).

Para conseguir un renacimiento español, fundóse en 1751 la Academia de San Fernando, que hasta el reinado de Carlos III, con la dirección de Rafael Mengs, no ofrece resultado alguno. Mengs, entusiasta por los grandes maestros italianos, cuyas perfecciones quería reunir en una especie de pseudo-clasicismo, nada en definitiva consiguió para el arte español, porque entre sus muchos discípulos, sólo Bayeux y Maella, llegan á ser medianos pintores. Sin embargo, algo contuvieron las teorías, habladas y escritas de Mengs, pues cuando dejó

(1) Todo este período y el siguiente hasta que Goya y su estilo predominaron en el gusto artístico de España puede consultarse en el interesante libro de Madrazo *Viaje artístico*, ya citado, capítulos XV y siguientes.

a España, los artistas españoles se inclinaron enseguida hacia la imitación de las obras de Watteau y sus contemporáneos. Entre sus imitadores, descuella Paret y Alcazar (1747-1799), que demostrando alguna personali-

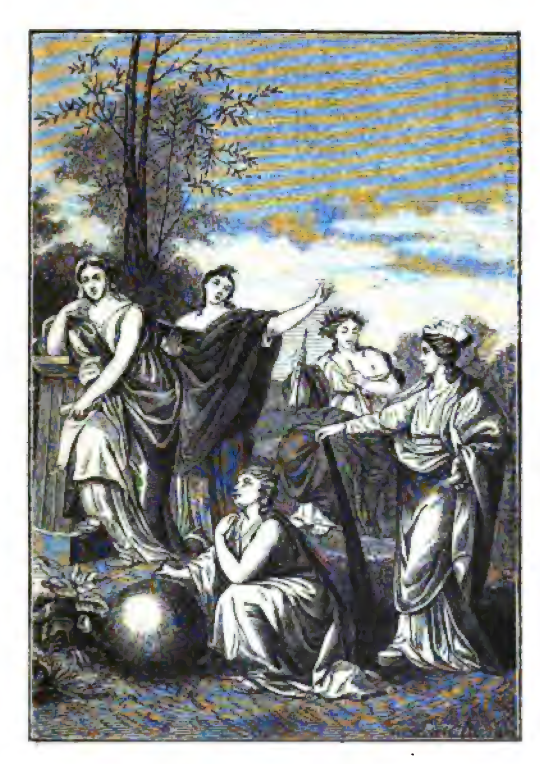


Fig. 232.—Fragmento de «El Parnaso».—Mengs.

dad artística, produjo un sinnúmero de cuadritos de *género* de todas especies y gustos.

Resulta, pues, que en todo el siglo XVIII, hasta que se reveló Goya como el apóstol regenerador del arte pictórico nacional, España, no tuvo ni un sólo pintor de escuela verdaderamente española.

Goya (Francisco José, 1746-1828).—Él mismo, en una especie de apunte auto-biográfico, dice que «fué disci-

pulo de D. José Luzán de Zaragoza, con quien aprendió los principios de dibujo, haciéndole copiar las estampas mejores que tenía; estuvo con él cuatro años y empezó á pintar de su invención hasta que fué á Roma; no habiendo tenido más maestro que sus observaciones en las cosas de los pintores y cuadros célebres de Roma y de España, que es de donde ha sacado más provecho» (artículo comunicado por él mismo para la citada *Noticia de los Museos*, etc. págs. 67 y 68).—Con efecto, ninguna biografía, por extensa que sea, dará idea mejor del carácter obstinado, rebelde á todo procedimiento de escuela, del artista, que las anteriores líneas y el relato que el *Mercurio de Francia* (Enero de 1772) inserta, dando cuenta de haber concedido la Academia de Parma un segundo premio á Goya. «La Academia ha observado con satisfacción en el segundo cuadro—dice el *Mercurio*—un manejo excelente del pincel, gran fuerza de expresión en la mirada de Aníbal y cierto sello de grandeza en la actitud de este conquistador. Si el señor Goya se hubiese separado menos del asunto que servía de tema (Aníbal victorioso contempla las campiñas de Italia) y hubiera puesto más verdad en el colorido, habría contrarrestado los votos para el primer premio».

Cuando Goya volvió á Madrid no habiendo querido aceptar las brillantes proposiciones del embajador de Rusia, que quiso llevarle á la fastuosa corte de la renombrada Catalina,—encargáronle de componer y pintar cartones para la fábrica de tapices de Santa Bárbara. En esas composiciones, de las que puede juzgarse por los grabados números 233 y 234, se reveló Goya como pintor español, retratando escenas populares, de la vida real, de las costumbres de aquella sociedad abigarrada de la España de fines del siglo XVIII. Es muy curiosa la carta en que Goya cuenta á su amigo Zapater, como le han nombrado para el mencionado cargo. Araujo la ha publicado con la ortografía auténtica, en su precioso

libro acerca del gran artista. He aquí el párrafo más interesante:

«*Hun* día me *henvió* á llamar Bayeu (que no corríamos mucho), lo que me causó mucha *estrañezq*; me *enpezó* á decir que el servicio del Rey siempre era apetecible y



Fig. 233.—El puesto de Loza.—Goya—de la colección de la Casa Real de España.

que él *abía enpezado* con doce mil reales, y que éstos los cobraba por mano de Mengs, y sólo por ayudante suyo, y que *aora* tenía yo mejor proporción para entrar á servir al Rey con Ramón, y que ya estábamos consultados, porque á él y á Maella les *abia* bajado una orden del Rey que se buscasen los mejores pintores que hubiera

en *españa*, y que propusiesen uno cada uno, y que él *abía* propuesto á su hermano, y que *abía echo* de modo que Maella me propusiera á mí para pintar los ejemplares para la fábrica de tapices y cualquier otra clase de obra para el real servicio, con quince mil reales anuales. Yo le dí las gracias, y me quedé sin saber lo que me



Fig. 234.—La vendimia. Tapiz de Goya, de la colección de la Casa Real de España.

sucedía; de allí á dos dias ya *tubimos* el *abiso* de que el Rey lo *abía* decretado en los mismos términos que se *á* dicho, de modo que cuando lo supe ya estaba decretado y *abisado* á Tesorería general, fuimos á besar la mano al Rey, Infantes, etc., y cátame aquí sin saber cómo *eché* el fregado».

Después ascendió á pintor de cámara y comenzó á pintar la inmensa serie de sus geniales obras, en que perpetuó toda su época. Nuestro grabado núm. 235 repre-



Fig 235.—Las manolas en el balcón.—Goya.

senta el famoso cuadro *Las manolas en el balcón*, para el que sirvió de modelo una hermosa joven á quien el artista convertía con frecuencia en figura principal de sus

cuadros. Araujo, combate la opinión, muy admitida entre los biógrafos de Goya, de que alguno de los personajes de sus cuadros representan damas ó caballeros



Fig. 236.—Retrato de D.ª María Luisa.—Goya.

aristócratas, revueltos, muy á su gusto, con toreros y manolas, y dice que está probado que el artista no tuvo intención «de hacer sátiras personales, ni de frente ni

encubiertas, y mucho menos de sus amigos y amigas».

En los retratos, Goya llega á la perfección más artística. Su éxito en esta rama del arte fué extraordinario y su labor tan abundante como buena.—Las pinturas religiosas (frescos y cuadros) resultan faltas de inspiración cristiana. Realista, hasta sorprender la verdad de la naturaleza, resulta poco feliz en este género de pintura, sin que haya de creerse por esto que careciese de fe religiosa, de cariño á su familia y de amor á su patria, como se ha repetido en una y otra biografía.

Completan la obra del singular artista sus colecciones de grabados: *Caprichos*, (80 láminas), *La Tauromaquia*, *Los prisioneros*, *Proverbios*, *Desdichas de la guerra*, varios cuadros del gran Velázquez y unas litografías que representan *Corridas de toros*.—Goya murió á los ochenta y dos años de edad en Burdeos, donde se guardan sus restos todavía, apesar de que se ha tratado de traerlos á España en varias ocasiones, y la última muy recientemente.

El insigne Quintana, en la dedicatoria de su libro de poesías, dice á Goya:

> Sí, vendrá un día,
> vendrá también ¡oh Goya! en que á tu nombre
> el extranjero extático se incline.
> Yo te lo juro; la dichosa audacia
> de tu ardiente pincel, la gallardía,
> el hermoso ademán, la tierna gracia,
> esa brillante y mágica harmonía
> con que en tus bellas tintas los colores
> de las luces, del Alba y del Oriente
> se ostentan dulcemente vencedores
> mandan la eternidad...

Matheron y Araujo publican completas noticias de la numerosa colección de obras de Goya. Ambas obras son interesantes y se inspiran en justa crítica.

La influencia de Goya en su época, fué menor que la trascendencia que su arte tuvo para tiempos posteriores. La virtualidad del artista, dice Madrazo, «ha trascendido de tal manera á la generación moderna, que hoy ya casi amenaza degenerar en nuevo daño lo que fué en un principio saludable protesta» (ob. cit. página 268); mas no echemos todas las culpas sobre el pintor de manolas, toreros y príncipes, el realismo desvergonzado de hoy podrá descender lejanamente del grande artista, pero es hijo legítimo de esa pintura de género que nos han importado nuestros vecinos del otro lado del Pirineo.



III

Las escuelas flamenca y holandesa.

A.—La escuela flamenca.

Antecedentes.—*Rubens*: Sus obras y su estilo.—*Van Dyck* y sus demás discípulos.—*Teniers*: Sus obras y la crítica de su tiempo.—Los retratos.—Decadencia.

Tranquilizada Flandes, y hecho cargo de su gobierno los populares archiduques Alberto é Isabel de Austria, que unieron sus nombres al renacimiento artístico que allí se produce á comienzos del siglo XVII, teniendo por base las obras de los maestros de Rubens, Coberger (1557-1637) químico, ingeniero y pintor; Van Noort (1562-1641) y Van Veen (Otto Venius, 1558-1629) que estudió en Italia y figura en la escuela romanista.

Rubens (Pedro Pablo, 1577-1640).—En este insigne artista se reconcentra la inspiración y la fuerza creadora del arte flamenco, influída por los grandes maestros italianos. El duque de Mantua le prestó su protección en Italia, y le envió á España como su embajador cerca de Felipe III, con objeto de estrechar las relaciones con nuestra patria. Rubens, trajo carrozas y caballos para Felipe y copias de cuadros clásicos para el duque de

Lerma, que llegaron estropeados á Valladolid y que los cortesanos españoles tomaron por obras originales. Rubens pintó varios cuadros para el duque y para el rey, entre ellos los retratos del de Lerma y el de Mantua y



Fig. 237.—Descendimiento.—Rubens.

los dos famosos lienzos, que hoy forman parte del Museo de Madrid, *Heráclito* y *Demócrito* (véanse acerca de este primer viaje de Rubens á España el estudio de Baschet (*Gazette des beaux arts*, 1866, 1867 y 1868; la *Hist. de la*

pint. flam. de Michiels, y *Rubens, diplomático español*, de Cruzada Villaamil).



Fig. 238.—Juicio de París.—Rubens.

Después de esta época estuvo en Venecia, en Roma, en Flandes y en Francia y reanudó entonces su vida de di-

plomático, viniendo á España á proponer la paz á Felipe IV. Este le envió á Inglaterra como representante español, y Rubens tuvo la suerte de desempeñar sus encargos tan á gusto de todos, que los reyes de Francia, Inglaterra y España le armaron caballero, colmándole de honores y agasajos.—Pasma considerar, que apesar de sus misiones diplomáticas, se cuentan de Rubens más de 2.000 obras en todos los estilos. «No es fácil analizar su talento,—dice Bayet.—Obsérvase que careció de la preocupación constante de la nobleza y de la delicadeza en las concepciones y en el estilo... Es gran colo-



Fig. 239.—Los hijos de Carlos I.—Van Dyck.

rista, pero á su manera, por la precisión natural de la mirada» (ob. cit. págs. 233 y 234). Nuestro Sala, dice con gran exactitud, que «imitó en el colorido al Ticiano y prefirió á la corrección en el dibujo de los que imitaban el antiguo, la imitación de la naturaleza común...»—El Museo de Madrid, la Academía de San Fernando, los palacios reales, algunas iglesias de la corte y de Sevilla; y los museos de París, Roma, Amberes, Londres, Bruselas, Colonia, etc., poseen sus notabilísimas obras. Nuestros grabados números 237 y 238 representan sus famosos cuadros *Descendimiento* y *El juicio de París* (Amberes y Madrid, respectivamente).

Los discípulos y admiradores de Rubens, son numerosísimos, sobresaliendo entre ellos Van Dyck (1599-1641), gran retratista, antes que pintor de asuntos religiosos y mitológicos, en los que siempre demuestra algun poco de frialdad. Su fama llegó á ser tanta, que las casas aristocráticas de Flandes, Holanda, Francia,



Fig. 240.—Jesús crucificado.—Van Dick.

España é Inglaterra se disputaron sus obras, y le colmaron de honores y riquezas.—«El estilo de este gran pintor,—dice un biógrafo,—es más gracioso, más delicado, que el de Rubens, pero carece de su vigorosa y severa unidad, perdiendo su grandeza lo que gana en fantasía y en ilusión...» Nuestro Museo guarda excelentes pinturas del insigne maestro.

Otro de los discípulos de Rubens fué Jordaens (1593-1678), que se parece al maestro en el estilo y en la franqueza.

David Teniers (1610-1690), discípulo también de Rubens, llamado el *Proteo de la Pintura* por su prodigiosa facilidad para imitar todos los estilos de los grandes

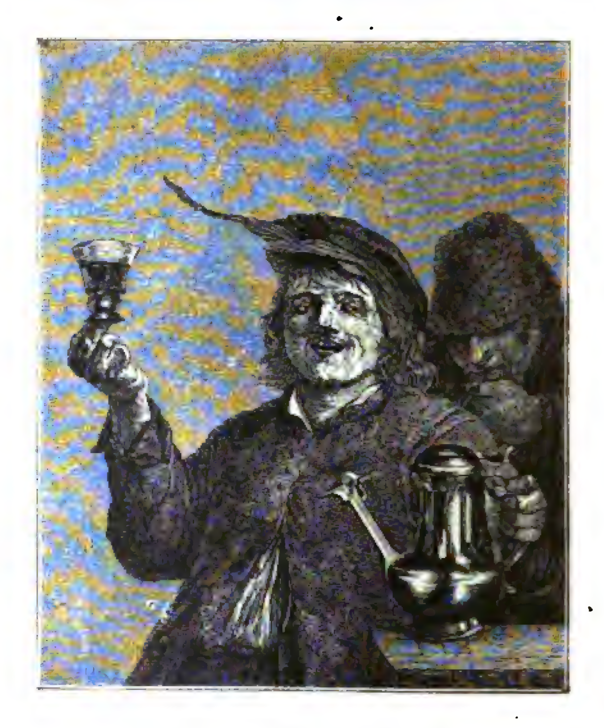


Fig. 241.—Bebedores.—Teniers.

maestros, es el pintor de las escenas campestres, de los interiores de las cabañas, de las *kermesses*, de las fiestas, de la vida flamenca, en fin. Sus obras, en abierta oposición con el estilo y el gusto de moda, tuvieron escaso éxito en un principio, pero pronto se rehizo la opinión, y el archiduque Leopoldo Guillermo le nombró su pintor de cámara. En España produjeron gran efecto sus cua-

dros, y D. Juan de Austria, el hermano bastardo de Felipe IV, quiso aprender la pintura bajo su dirección, y Cristina de Suecia, la famosa coleccionista de obras de arte, le regaló su retrato pendiente de rica cadena de oro.—Luís XIV, en cambio, influido por el *clasicismo* de su nación, llamaba *muñecos* á las animadas y bien coloridas figuras de los cuadros de Teniers.



Fig. 242.—Aprendiendo la música.—Teniers.

Nuestro Museo de Madrid, atesora interesante colección de las innumerables obras del discutido maestro.

La escuela flamenca produjo un numeroso contingente de retratistas, pintores de animales, de flores y frutas, de paisajes y de escenas militares. La escuela de Teniers, cuenta también gran número de artistas. La decadencia, sin embargo, no tardó en aparecer (comienzos del siglo XVIII).

B.—La escuela holandesa.

Antecedentes.—Carácter holandés.—*Rembrandt*: Su estilo, diferente al de a escuela á que pertenece.—Los maestros de la escuela holandesa y sus di- erentes géneros pictóricos.—Decadencia.

A esta escuela trajo su influencia, antes de decaer, el arte flamenco, hasta el punto de que se confunden una y otra en los primeros tiempos. Cuando las Provincias Unidas se hicieron protestantes no necesitaron la Pintura religiosa, y los pintores holandeses hiciéronse paisistas, marinistas y pintores de género. La tranquilidad, el amor á la casa y á las costumbres del hogar; la cerveza, el baile, la música y el tabaco; he aquí las distracciones del pueblo holandés, cuando después de sus luchas religiosas logra la paz á costa de sangre; y en esas distracciones, en esas costumbres burguesas, se caracteriza la nueva escuela de Holanda.

Rembrandt (1607-1669), sin embargo, es una escepción un tanto misteriosa y poco comprendida y estudiada. Como nuestro Manjarrés dice, «por un golpe de vista seguro, una opticidad á toda prueba y una bravura extraordinaria de genio,—Rembrandt,—ofrece una de las individualidades más notables de la escuela holandesa...» en los diferentes géneros pictóricos (*La Pint.* página 88).

Los modernos estudios de Burger *(Museo de Holanda)* Taine, *(Filosofía del arte en los Paises Bajos)*, Michel *(Rembrandt)* y otros *(Bib. d'enseign. des beaux-arts)*, han revelado una personalidad extraña en el famoso artista, presentándolo como un soñador absorto en sus investigaciones en los libros místicos en donde se inspira para sus cuadros religiosos; en sus estudios de colecccionista

de objetos de arte. Sus cuadros religiosos, aunque más dramáticos y menos místicos, traen á la memoria la idea de la sublimidad expresada en sus obras por Miguel Angel.—En los retratos, Rembrandt llegó á la perfección más completa. En los cuadros de historia y de género,



Fig. 243.—Ronda nocturna.—Rembrandt.

el artista revela gran conocimiento de la naturaleza, mágico colorido y completo dominio de los efectos de luz.

Nuestro grabado núm. 243 representa la famosa *Ronda nocturna* (Museo de Amsterdam), del que es admirable compañero el cuadro *Los síndicos de las banderas*. Como grabador al agua fuerte, dejó una maravillosa colección de estampas. Murió tan pobre, que la caridad

pública tuvo que costear el pedazo de tierra en que recibió sepultura.

Un grupo numerosísimo de pintores de género, de retratistas y paisistas, forman el núcleo de maestros de la escuela holandesa.

Frans Hals (1584-1666), es famoso por sus retratos; Brauwer, por sus escenas de taberna (1608-1641); Van Ostade (1610-1685) por sus cuadros de familia, de gente



Fig. 241.—Ruysdael.

honrada y bonachona; Terburg (1608-1681), por sus escenas de sociedad aristocrática. Otro grupo, considerable también, pinta la vida popular, las comodidades burguesas, los recreos sociales de los nobles, y las cacerías y las batallas.

A fines del siglo xvii, se produce una tendencia italianista, que capitanea Pedro Van Laer (1613-1674) apellidado el *Bamboche* (Bamboccio, palabra italiana que significa *muñeca, niño*), cuyas obras burlescas alcanzaron gran renombre. Laer era muy grotesco de figura y por

eso se le llamó como á sus cuadros. Otros muchos pintores siguieron la influencia italiana.

También á fines del siglo XVII se desarrolla una escuela de paisistas notables por la poesía melancólica, por la grandeza del estilo en que se inspira. Sobresale Ruysdael (1625-1682) más poético que sus contemporáneos Hobbema y Potter. Por último, Vlieger (1601-1660) y Van de Velde (padre é hijo), inauguran la pintura de marinas en Holanda, con gran éxito.

La decadencia se produce á fines del siglo XVIII, en que la influencia de los *clásicos* franceses invade aquel país.

IV

Las escuelas francesas.

(Siglos XVII y XVIII).

Vouet y el escolasticismo.—Champaigne y sus obras.—*Poussin*: Su estilo, su viaje á París y su influencia —La crítica y la personalidad artística de Poussin.—La colonia francesa en Roma.—Le Sueur y los discípulos de Vouet. —*Le Brun*: Su dirección artística.—*Mignard*.—*Watteau* y su escuela.—Las pinturas de fiestas galantes. —Las pinturas mitológicas.—La reacción académica —Diderot, su crítica y las Exposiciones francesas.—La influencia de Wilckemmann y Mengs.

Simón Vouet (1590-1649), que hizo sus estudios en Roma, que fué condiscípulo de Guido Reni y de Dominiquino, y que se inspiró en Pablo Veronés, importó á Francia la escuela bolonesa. Aunque superior á su antecesor en la corte Miguel Freminet, pintor de Enrique IV, no tuvo Vouet bastante individualidad artística para marcar un rumbo al arte pictórico francés, de importancía escasísima y de valer muy mediano en aquella época. Sus únicos méritos,—pues la composición, el dibujo y el colorido de Vouet, nada tuvieron que les acercara á la grandiosidad de sus maestros boloneses—son el haber conseguido que la Pintura dejase de ser ofi-

cio, fundando la Academia francesa (1655), y el haber tenido discípulos como Le Brun, Le Sueur y Mignard.

Contemporáneo de Vouet, y no conforme con su tiránico escolasticismo, es Felipe de Champaigne (1602-1674), el pintor predilecto de María de Médicis y del cardenal Richelieu. Su estilo grave, su colorido severo que recuerda su origen flamenco, convienen á sus aficiones y amistades con Pascal y los jansenistas de Port-Royal. Hay quien compara los cuadros de Champaigne con los



Fig. 245.—Las Estaciones.—Poussin.

de la escuela española, especialmente con los de Murillo, si bien se reducen á decir que sólo señalan el paralelo.—Nicolás Poussin (1594-1665), educado en Italia, formado en las obras de los grandes maestros del Renacimiento, fué un pensador, un filósofo que prefirió la tranquilidad de su vida en Roma, á la lucha con Vouet á que Luis XIII y Richelieu le incitaron, haciéndole venir á París. Poussin estuvo tres años en la capital de

Francia y declaró que volvía á Roma huyendo de las intrigas cortesanas. Pintó como respuesta á sus calumniadores y enemigos, el cuadro que representa el *Triunfo*



Fig. 216.—Muerte de San Bruno.—Le Sueur.

de la Verdad sobre la Envidia y la Discordia. Los críticos que reclaman á Italia la gloria de ese francés italianizado, señalan una profunda modificación del estilo del maestro después de su viaje á París, pero hay que tener

en cuenta, que en Francia no estaba el arte pictórico para causar modificaciones en artistas de tan grande mérito como Poussin. En la larga contienda de Italia y Francia sobre la nacionalidad artística de Poussin, Agincourt hizo colocar el busto del gran pintor en el Panteón de Roma, con esta inscripción: *Nicolás Poussin, pictori Gallo.*—Los críticos franceses colocan á Poussin á tan grande altura, que dicen que después de Miguel Angel y de Rafael, si se exceptúa á Rubens que de él se dife-



Fig. 247.—Apoteosis de Luis XIV.—Le Brun.

rencia, no se encontrará un artista de su talla. Bayet, sin embargo, le aprecia con menos exageración y más verdad. «Desde el punto de vista de la composición, dice, de la invención, de la expresión, puede contarse entre los más grandes maestros; pero su colorido es con frecuencia flojo y opaco, como el de la mayoría de los pintores franceses de este tiempo. Por eso en los Museos, sus cuadros no seducen á primera vista cuando se sale de las salas donde brillan los grandes maestros italianos y flamencos; pero á medida que se les mira con más atención, son celebrados por su elevación y su sin-

ceridad, é inspiran poco á poco una admiración profunda y respetuosa» (ob. cit. pág. 262). En el Museo del Prado hay unos veinte cuadros de este artista.—Una numerosa colonia francesa se agrupó en Roma, en torno de Poussin, siendo el más famoso de todos ellos Claudio Gellée (ó Claudio Lorrain ó de Lorena, 1600-1682), el famoso paisista á quien consideran sus paisanos como el



Fig. 218.—La Lección de amor.—Watteau.

rival de Ruysdaël. Como Poussin, vivió casi siempre en Roma.

Eustaquio Le Sueur (1617-1655) no vió jamás Italia, y sin embargo sus cuadros religiosos (vida de S. Bruno) y sus decoraciones mitológicas del hotel Lambert, demuestran una influencia italiana muy visible en la composición, en el color y en el dibujo, producida en él por las obras de Poussin. Le Sueur murió joven.

Los otros dos discípulos de Vouet, Le Brun y Mignard,

corresponden al llamado siglo de Luís XIV, «aquel arrogante déspota, como ha dicho Madrazo, que pretendía ser la personificación viva y exclusiva del Estado francés...»—Carlos Le Brun (1619-1690) estudió en Roma con Poussin; aunque de escaso mérito efectivo como pintor, tuvo el suficiente talento para comprender el puesto á que su ambición y el aparato teatral de la corte del fas-



Fig. 249.—Mdme. Pompadour.—Boucher.

tuoso monarca le condujeron, y acometió la gran pintura decorativa, los cuadros de historia, el arte declamatorio con todas sus fatuidades y arrogancias.—Mignard (1610-1695), volvió de Italia á París en 1657, precedido de gran reputación. La fastuosa vida de Le Brun causóle celos, pero apesar de sus trabajos en contra de su antiguo condiscípulo, hasta la muerte de aquél no penetró en la corte, ni fué nombrado pintor de cámara. Sus retratos, sus cuadros religiosos y sus pinturas decorativas

acusan superficialidad, pero también gracia y brillantez de colorido.

Los sucesores de Le Brun y de Mignard son artistas de



Fig. 270.—Escena doméstica.—Chardin.

segundo orden, que se convierten en verdaderos declamadores de una afectación sin igual. Al propio tiempo, Gillot (1673-1717), inicia la escuela, que su discípulo Watteau, había de perpetuar después.

Así comienza el siglo XVIII. La reacción en contra de todo lo que privó en el siglo anterior es tan ruda y enérgica, que no hay medio de oponerse á ella.

Watteau (1684-1721), flamenco de nación, se avecindó en París, llevando al revuelto mar de su arte pictórico un nuevo estilo, heredado de holandeses y flamencos, que causó en París una revolución, convirtiéndole en el pintor de moda. En realidad, sus cuadros, de una poesía encantadora, de un color fresco y delicioso, merecen el



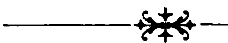
Fig. 251.—Tapiz de los Gobelinos.—Boucher.

éxito que los franceses le dispensaron. Entró en la Academia como *Pintor de fiestas galantes*, y en su camino le siguen Lemoyne y Natoyre, que dejan las costumbres, para buscar su inspiración en la mitología.

Boucher (1703-1770), discípulo de Lemoyne y proseguidor de la obra de Watteau, continúa también utilizando la mitología para los asuntos de sus cuadros. Su éxito es inmenso, lo mismo en las fábulas mitológicas que en las

escenas pastoriles. Diderot, critícalo encolerizado tachándolo de representar la degradación del gusto, del color, de la composición, del carácter, de la expresión, del dibujo, demostrando paso á paso la perversión de las costumbres. Mantz, en su libro acerca de Boucher y sus contemporáneos (París, 1879), defiende al artista contra la cólera de Diderot. En realidad, Boucher está muy por bajo de Watteau, apesar de sus grandes éxitos y de ser el artista protegido por la Pompadour.

En frente de Boucher y de sus discípulos se forma una temible reacción, que inconscientemente protegen las exposiciones de pintura fundadas por Luís XIV. Los partidarios del arte académico acuden allí, para oponer sus obras á las de Boucher, y allí se da á conocer un artista de mérito, Chardin (1699-1779), que con sus escenas de la vida modesta y tranquila de la burguesía obtiene un éxito y los más grandes elogios de Diderot en sus críticas de las Exposiciones (véanse sus obras), aunque su pintor predilecto es Grenze (1725-1805), que cultiva el mismo género.—Sin embargo, el momento decisivo de un cambio radical en el gusto se acerca. Las obras didácticas de Winckelmann y Rafael Mengs acerca de las obras clásicas; las excavaciones de Pompeya y el hallazgo de sus ruínas, y las pinturas de Vien (1716-1809), el precursor de David, modifican la crítica y el gusto. La revolución, con sus modas griegas y romanas, sus costumbres imitadoras de los usos de las antiguas repúblicas, y su pintor David, revolucionario y amigo de los hombres de aquella época, completa la obra de los dos famosos arqueólogos.





V

La escuela inglesa.

Inglaterra y sus pintores.—Hogarth, Reynolds y Gainsborough.—La escuela inglesa.

Nuestro Manjarrés, niega que haya habido en Inglaterra una escuela de Pintura como en los demás países meridionales de Europa. «Lo que ha habido, dice, han sido individualidades importantes, esto sí, pero excéntricas y sobre todo humorísticas...» (*La Pint.* pág. 113). Realmente, tiene razón nuestro inolvidable historiador de las artes bellas; los modernos críticos han dicho lo propio, citando los casos en que los reyes ingleses han llevado pintores extranjeros á sus cortes, por no haberlos en aquel país. El primero que se hace notar por su talento y su ingenio indiscutibles, es William Hogarth (1697-1764), el gran satírico de la pintura. Representa en sus cuadros la grosería y la crueldad del pueblo y el egoismo y el libertinaje de los grandes y los ricos. Sus cuadros y sus grabados causaron mucha sensación, apesar de que el colorido es falso y pobre.

Dos notables retratistas brillan después de Hogarth;

Reynolds (1723-1792) y Gainsborough (1727-1788), que estudiaron á Van Dyck y á los maestros italianos, y son excelentes coloristas.—Gainsborough es también un no-



Fig. 252.—Gainsborough.

table paisista y crea este género en Inglaterra. (Para mayor suma de datos acerca de la escuela inglesa, puede consultarse el precioso libro de Chesneau, *La peinture anglaise*).





LA PINTURA EN NUESTRO SIGLO.

I

El clasicismo.

El clasicismo en Alemania y Francia.—David: su estilo y sus obras.—Influencia de David, y de sus imitadores y discípulos.—Girodet, Gerad, Gros y Drouais.—Regnault y sus discípulos.—La Exposición de 1812.—España y sus pintores del clasicismo.—Influencia de Goya.

Como ya hemos dicho, Winkelmann y Mengs iniciaron en Alemania, en la segunda mitad del siglo XVIII, la lucha en favor de la *«noble sencillez y plácida grandeza»* del arte antiguo. Asmus Carteus (1754-1798) primero, y Wacchter y Schick, discípulos del famoso pintor francés David, y Koch (1768-1839) imitador de Poussin, continuaron las tendencias de aquellos dos ilustres artistas, cuyas teorías, al propio tiempo que en Alemania, habían hecho eco en todas partes, según queda consignado en anteriores capítulos.

Sin embargo, el clasicismo tuvo sus más entusiastas y fervientes apóstoles en Francia, apesar de que Greuze

(1725-1805) el continuador de la obra de Chardin, y sus discípulos é imitadores, cultivaban la pintura de género, y de que pudieran plantear trascendental reforma en el arte pictórico, si las ideas políticas de la época no hubieran llevado á David y á sus discípulos y émulos al arte de la antigüedad, «que fué tomar la erudición por el sentimiento,» como ha dicho nuestro Manjarrés (ob. cit., pág. 113.)



Fig. 253.—Juramento de los Horacios. (Louvre).—David.

David (Santiago Luis, 1748-1825), fué discípulo de Vien, pero en 1775 se trasladó á Roma y allí se apasionó por la escuela clásica, en su estilo patético y declamatorio, como puede advertirse en su primera y famosa obra *El juramento de los Horacios*. Nótase en este cuadro (grabado núm. 253)—que al ser conocido en 1785 fué objeto de los elogios más altisonantes, siendo su autor proclamado jefe de la escuela francesa,—el efecto teatral, la influencia de la tragedia pseudo-clásica de que tan

apasionados encontrábanse los franceses, y apesar de que se advierte en esta obra estudio de la naturaleza y observación de los afectos y de las pasiones, el grupo principal, el de los Horacios que juran, es de una afectación, de un énfasis, que hoy no sería juzgado con tanto entusiasmo como entonces.

Este estilo pictórico encarnaba muy bien con los acontecimientos políticos de la época, en Francia. La Revolución avanzaba á paso de gigante, mostrando verdadero delirio por todo lo griego y lo romano. En el taller de David, no se hablaba ni pensaba en otra cosa que en lo que suponía recuerdo de las repúblicas de la antigüedad, y trajes, muebles, costumbres, dioses, teatro, artes y literatura se influyeron de las corrientes avasalladoras de aquel clasicismo, que tan sangrientas páginas ha dejado escritas en la historia.

Como David era republicano de los más exaltados y tomó parte muy principal en los sucesos tristísimos de aquellas épocas, apenas pintó desde 1790 á 1795. Sin embargo, á este período corresponde su cuadro en que se representa la apoteosis de Marat asesinado.

El efecto teatral, el estilo declamatorio continua influyendo notablemente en David. Su famoso cuadro *Las Sabinas* (grabado núm. 254), es más afectado y falso aun que los anteriores, en que imitaba á los romanos, como en este trata de traer á la memoria la antigüedad griega. Este efecto teatral debe tener por origen el continuado estudio de la estatuaria clásica, el tomar por modelos para los personajes de los cuadros el convencionalismo de las actitudes de los grupos y relieves del arte greco-romano. Una estatua griega, por muy realista que sea, tendrá siempre la magestuosa sencillez, la serenidad de todo lo que está en reposo. La escultura no se comprende sin tan necesaria cualidad, pero aplicado esto al arte pictórico, ha de conducir siempre á la inmovilidad del cuadro plástico, convenido y estudiado

de antemano, sino decae en copia de ridícula pantomima.

El terrible revolucionario hízose imperialista, después, cuando Napoleón ciñó á su frente la corona. Los cuadros

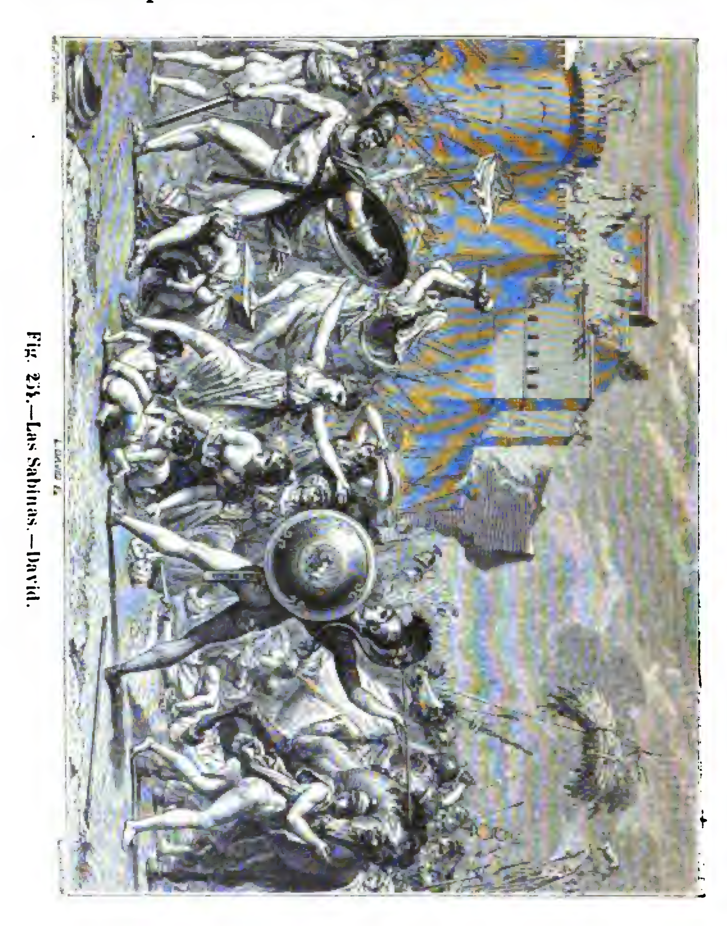


Fig. 234.—Las Sabinas.—David.

de David que corresponden á esta época, incluso la famosa *Coronación del Emperador*, tienen frialdad y falta de elevación. La mejor obra de este período es el retrato ecuestre de Napoleón (museo de Berlín). La vuelta de los Borbones al trono francés, coincide con la decadencia

del artista, que, en su destierro, dedícase á la antigüedad nuevamente, produciendo otras obras de su primer estilo.

Es indudable que David causó profunda influencia en todas partes. Su estilo, resultante de las teorías de los anticuarios, que las ruinas de Pompeya, primero, y los estudios del Egipto iniciados por Napoleón después, popularizaban en la opinión pública, formó época, apesar del gran mérito de Prudhon (1758-1823), á quien los franceses comparan con el Correggio, de sus interesantes cuadros alegóricos, religiosos y de retratos. David—dice Peyre—fué el Le Brun de su tiempo. Dibuja el modelo de los trajes de los magistrados, y alguna vez hace lo propio con los del ejército; reglamenta las fiestas nacionales é impone su estilo á la decoración, al mobiliario, á la orfebrería, hasta á los naipes, cuyos modelos dibujó también (ob. cit. pág. 690).—Sus discípulos, forman en Francia un grupo numerosísimo de artistas, entre los que se distinguen Girodet (1767-1824), Gerad (1770-1837), Gros (1771-1835), y Drouais (1763-1788).

Girodet, después de haber seguido fielmente la escuela de su maestro, comenzó á dejarse influir por el romanticismo; sus cuadros *Ossian recibiendo en el Eliseo las sombras de los generales franceses*, y el *Entierro de Atala*, pruébanlo claramente.—Gerad y su cuadro *Belisario*, causaron profunda emoción; veíase en él estudio del clasicismo, pero las figuras son humanas, tienen vida y no recuerdan la inmovilidad de la estatuaria, como las de David. Como retratista fué el primero de su época, siendo apellidado por unos «pintor de reyes» y por otros «rey de los pintores.»—Como pintor de historia fué más notable Gros, llamado el «Homero de la epopeya imperial»; sin embargo sus batallas, su cuadro *Napoleón entre los atacados de la peste*, y otros, tienen algo del efecto teatral de David, que en el cuadro de la peste, se confunde con un realismo terrible. Gros sintió pronto la

decadencia de su talento, y se suicidó por esta causa, según algunos historiadores (1).—Drouais, produjo gran efecto con su cuadro religioso *Cristo y la cananea,* que obtuvo premio en Roma. Las obras de este artista recuerdan menos el afectamiento de escuela.—Entre los contemporáneos de David, resaltan por su verdadero mérito Regnault y sus discípulos Guerin, Hersent, Lefebre, Carlos Vernet y otros.

Regnault, fué excelente artista, cuyos retratos y cuadros mitológicos son admirados con justicia.—Sus discípulos revelan delicadeza y sentimento del arte, y Guerín, une á sus méritos el de ser maestro de Gericault y Delacroix.

En la exposición de 1812, se notan los síntomas de lucha contra el clasicismo de David. Ingres y Gericault la inician, con sus revelaciones de un estilo verdaderamente idealista.

Nada hay que decir, de la injusticia con que casi siempre se escribe la historia para España, en el extranjero. Hasta Lefort, (ob. cit.) es injusto con nuestra patria; júzguese como serán los demás historiadores del pais vecino, y no sólo estos, sino los de otros paises que, generalmente, estudian á España con mayor detención.

Nos parece imposible, en sana crítica, desconocer la influencia de Goya á últimos del siglo pasado y á comienzos del actual, por que si no dejó discípulos y si imitadores medianos, por lo menos, estorbó con su obra imperecedora y original, que los pocos artistas con que España contaba, cayeran en la imitación del frío clasicismo de David y sus admiradores. El *grecismo*, como á ese estilo se llama. fué rechazado en general por los pintores españoles, aunque siguieran fieles al anterior gusto académico, traído por Mengs á nuestro pais.

(1) «En sus últimas obras se nota la decadencia del talento. que fué la desesperacion y causa del suicidio de este artista nervioso y excitable» (LEIXNER, *Nuestro siglo*. pág. 97).



Sin que neguemos que la influencia de David llegara á España, y que hubiera lo que injustamente se llamó *pintores afrancesados*, por que los pensionados de Roma si admiraron el sabio dibujo del maestro, fundieron, después, «en un sólo culto la observación asídua del natural y la meditación constante de los ejemplares griegos,» como ha dicho Madrazo tratando especialmente de los discutidos orígenes de nuestro arte pictórico contemporáneo,—es también cierto, que el romanticismo de Ingres y Gericault, causó más determinada influencia en España.



II

El Romanticismo.

El romanticismo y su significación en el arte.—Lucha de clásicos y románticos.—Los románticos alemanes y sus estilos diferentes.—Los románticos franceses.—Gericault é Ingres.—Delacroix.—Decamps y los orientalistas.—Inglaterra y España.

Ya en el primer tomo de esta obra, al tratar de la Arquitectura (págs. 452-453) y en este segundo al historiar la Escultura (págs. 262-265), hemos hablado del Romanticismo, que después de producir una violenta revolución en la literatura, invadió el campo de las bellas artes, y, muy especialmente, el de la Pintura, arte más apropiada que la Arquitectura y la Escultura, para desarrollar las discutidas teorías de los contrarios del clasicismo.

«Como idea—dice el inolvidable Tubino—el romanticismo no es la ruptura y desconocimiento de toda regla conveniente, sensata y legítima, sino el elemento europeo contrariando el oriental y asiático. Romanticismo y vida moderna, y color, pasión y movimiento; sátira y aplauso; llanto y alegría; frescura y savia que regenera, son una misma cosa» (ob. cit. págs. 111 y 112). Citamos este párrafo como tésis general; pero circunscribiéndonos á la Pintura, mejor dicho á la época histórica á que

el Romanticismo pictórico corresponde, hay que sintetizar más el significado de esta escuela, para comprender su verdadero carácter en la época que se produjo.

Si alemanes y franceses, entusiastas mantenedores del arbitrario imperio del clasicismo de David, y fervorosos caudillos, más tarde, de la escuela que había de



Fig. 235 —Owerbeck.—Jesús bendiciendo á los Apóstoles.

vencer á aquel en el dominio de las artes, hubieran conocido el noble y severo realismo de nuestro gran Velázquez, habrían vuelto hacia sus obras la mirada, comprendiendo que ese es el justo medio entre las enfáticas exageraciones del mal entendido arte clásico, y el confuso órden de ideas que el estudio de la Edad media y del Renacimiento italiano produjo en Owerbeck, en

Cornelius, en Schnorr y en otros artistas alemanes, que se congregaron en el Monte Pincio (Roma) para estudiar las grandes obras de Fiésole y Rafael, de Durero y Rubens, sin sacar en claro otra cosa que lo dicho por Cornelius con gráfica expresión: —«Tenemos la cabeza llena de fantasías, pero no llegamos á un principio claro,»...— mas ya lo declaró más tarde Viardot, después de haber examinado los Museos de España: «Aquí (en Francia) no sabemos lo que valen esas producciones, pues no tene-



Fig. 256.—Schnorr.—Jesús bendiciendo á los niños.

mos el menor conocimiento de ellas, en razón á que no las hemos visto, ni oído hablar de su mérito....» (*Estudios* cits. pág. 308.)

De ese verdadero caos, resultó que en Alemania se produjeran dos distintas tendencias románticas, una religiosa, cuya gran figura es Owerveck (1789-1869), á cuyo lado figuran artistas notables como Schnorr de Karolsfeld (1794-1812), Rethel (1816-1859) y otros mu-

chos, y otra filosófica, cuyo jefe es Cornelius (1787-1867), que en sus cuadros y en sus frescos trató de imitar la Edad Media y las pinturas de la primera época del Re-



Fig. 257.—Rethel.—La muerte de camino.

nacimiento.—Nuestros grabados núms. 255, 256, 257 y 258, representan obras de las más famosas de Owerbeck, Schnorr, Rethel y Cornelius, para que pueda juzgarse



Fig. 258.—Cornelius.—Apocalipsis.

de los comienzos del Romanticismo pictorico. De Cornelius, que es quizá el mas romántico de los artistas de su tiempo, dice Leixner: «Una de las mejores obras es



Fig. 259.—Kaulback.—Guerra de los hunos.

«Fausto en el calabozo de Margarita,» como la ilustración menos caricaturada de esta colección del *Fausto*.

Allí no hay encanto, ni rastro de belleza en el sentido de la antigüedad griega, ni influencia de teatro; lo que campea en aquellos dibujos es el genio supersticioso, ignorante, maligno y sin reglas de la «Edad Media» (ob. cit. pág. 100).—El gran artista heredero de todas esas glorias, es Kaulbach (1805-1874), de cuyo mérito puede juzgarse por el cuadro que nuestro grabado núm. 555, reproduce.



Fig. 260.—Ingres.—El manantial.

El romanticismo francés, no sigue las mismas fases que el alemán; nace de la contienda literaria y aprovecha el realismo de Gross, como productor de grandes efectos y emociones estéticas.—En la exposición de 1819, dió á conocer Gericault (1791-1824) su famoso cuadro *Naufragio de la Medusa,* en que la horrible verdad

de la muerte, de la desesperación, de la tristeza y el desconsuelo, están retratados del modo mas crudo en el montón de naúfragos vivos y muertos que defienden su



Fig. 261.—Decamps.—Niños turcos.

última esperanza en la mísera almadia donde navegan. La terrible escena está bien compuesta, bien dibujada y colorida con brillantez y energía.

Ingres (1780-1867), estudió en Italia y se dejó influir siempre por las obras de Rafael. La Exposición de 1822 y su *Voto de Luis XIII*, buen cuadro en que sigue á los maestros italianos, valiéronle su fama; pero Delacroix



Fig. 202 — H. Vernet — El corneta herido.

(1798-1863), fué proclamado bien pronto jefe de la moderna escuela. Sus obras son notables y en ellas se advierte la grandiosidad de la composición, lo correcto del dibujo y la brillantez del colorido. Delacroix se inspiró en los grandes hechos históricos, en los libros sagrados

y en las costumbres públicas para sus obras, entre las que gozan grande fama *Dante visitando á los iracundos* y *La toma de Constantinopla.*

Son innumerables los artistas que siguen las inspiraciones de los maestros iniciadores del Romanticismo; pero aun hay otras dos fracciones interesantes, *los orientalistas* capitaneados por Decamps, que entusiasmado por la expedición napoleónica al Egipto, consigue poner de moda la copia de tipos de los paises del Oriente, del África, etc., y que se utilicen la historia y las costumbres de estas naciones, poco conocidas entonces, para desarrollar pensamientos y asuntos para los cuadros, — y los pintores de asuntos militares, cuyo jefe es Horacio Vernet (1789-1863).

En Inglaterra, el Romanticismo no hizo grande impresión. Entre los pintores de aquel pais se cuentan la Lawrence, Wilkie y Turner (historia, género y paisaje) y como de mayor mérito.

España, en esa época, tenía algunos artistas, imitadores de Goya, unos y de David otros, pero hasta el período siguiente no adquiere verdadera importancia nuestra Pintura.





II

El Eclecticismo.—Impresionistas y modernistas.

El eclecticismo en Francia y Pablo Delaroche.—Su estilo de transición entre Ingres y Delacroix.—Vernet y Robert.—La pintura de *género*.—El paisaje.—Flandrin y los demás discípulos de Ingres.—Francia al terminar la primera mitad de nuestro siglo.—El museo de Luxemburgo y sus colecciones contemporáneas.—Los estilos *neo-griego* y *neo-pompeyano* y sus mantenedores.—El realismo y el romanticismo materialista.—Los cuadros de *género* y la extensión que se ha dado á esta palabra.—La pintura religiosa y el carácter escenico y sensual que con los neo-griegos toma.—Gérome y su grupo.—Baudry y su estilo —Caraud y Meissonier.—Las obras y el estilo de Meissonier. su influencia, opinión de la crítica. Efectos posteriores del estilo é influencia de Meissonier.—Los pintores de la poesía campestre.—Gustavo Courbert y su realismo intransigente.—Henry Regnault y el orientalismo moderno.—La escuela impresionista. sus orígenes y sus ideales.—Pintores y cuadros de esta escuela.—Los *modernistas*.—Las exposiciones francesas de 1895 y el eclecticismo y tendencias que revelan.—La pintura religiosa y la de historia.—La *escuela inglesa* y su importancia actual.—Calvert y la escuela idealista.—Los impresionistas ingleses.—La *pintura alemana*.—Indecisión; pintores que imitan los estilos franceses.—La escuela de Munich.—La *escuelas italianas*. Morelli y los modernos artistas.—Las *escuelas belgas*. sus grandes maestros y sus modernos estilos.—Los *holandeses*.—Escuelas *americana*, *escandinava* y *rusa*.

España y su renacimiento pictórico.—Los clásicos y los imitadores de Goya.—Alenza, Tegeo y Elbo, iniciadores de las modernas escuelas.—Villaamil.—Madrazo y Rivera: su estilo y sus obras.—La exposición de 1856. primera que se celebró en España.—Españolismo de los orígenes del renacimiento moderno.—Las exposiciones, la crítica y los buenos pintores de los comienzos de la segunda mitad del siglo.—Nueva dirección artística: Eduardo Rosales; sus obras y su estilo.—Influencia de su escuela.—Fortuny, sus cuadros y su influencia en la Pintura.—Efectos de

la muerte de Rosales y Fortuny para el arte.—Los pintores de la Exposición de 1871.—Las exposiciones de 1894 y 95, y los modernos artistas.—Pradilla.—*Impresionistas* españoles.—Conclusión.

El eclecticismo, puede decirse que comienza en Francia desde que en la Exposición de 1831 presentó Pablo Delaroche (1797-1856), sus cuadros de historia, que ha reproducido el grabado y la litografía en todos los paises. Colorido, composición, dibujo, verdad histórica, todo se auna de modo admirable en esos cuadros, que forman la transición de Ingres y Delacroix. El grabado núm. 263, reproduce un fragmento de una de sus obras más famosas, del *Hemiciclo de la Escuela de Bellas artes*, donde en grandiosa apoteosis se reunen los artistas célebres de todas las épocas (1).

Los románticos, habían aprendido de Delacroix no solamente los efectos de la luz y del color, sino la manera de llevar á los cuadros las escenas dramáticas en toda su realidad y su belleza, de modo que con tan saludables enseñanzas, el arte pictórico perdió la inmovilidad que la imitación de los relieves romanos lo caracterizara en la anterior época.—Además, Horacio Vernet con sus escenas militares, espléndidas de vida y de interés dramático, y Leopoldo Robert (1796-1835) y sus imitadores Schner y Hebert, los melancólicos poetas de la pintura de género, los idealizadores de campesinos, pescadores y bandidos y de toda clase de gentes de pueblo, contribuyeron mucho al desarrollo del eclecticismo. Júzguese de la melancólica poesía que impregna los cuadros de este grupo de artistas apasionados de Italia, por el grabado núm. 265, que reproduce un cuadro de Hebert, *La malaria*.

(1) Represéntanse en este fragmento Corregio, Veronés, Messina, Murillo, Van Eyck, Tiziano, Terburg, Rembrandt, Van der Helts, Rubens, Velázquez, Van Dyck, Caravaggio, Bellini y Giorgione.



Fig. 263.—Delaroche.—Hemiciclo de la Escuela de Bellas Artes.

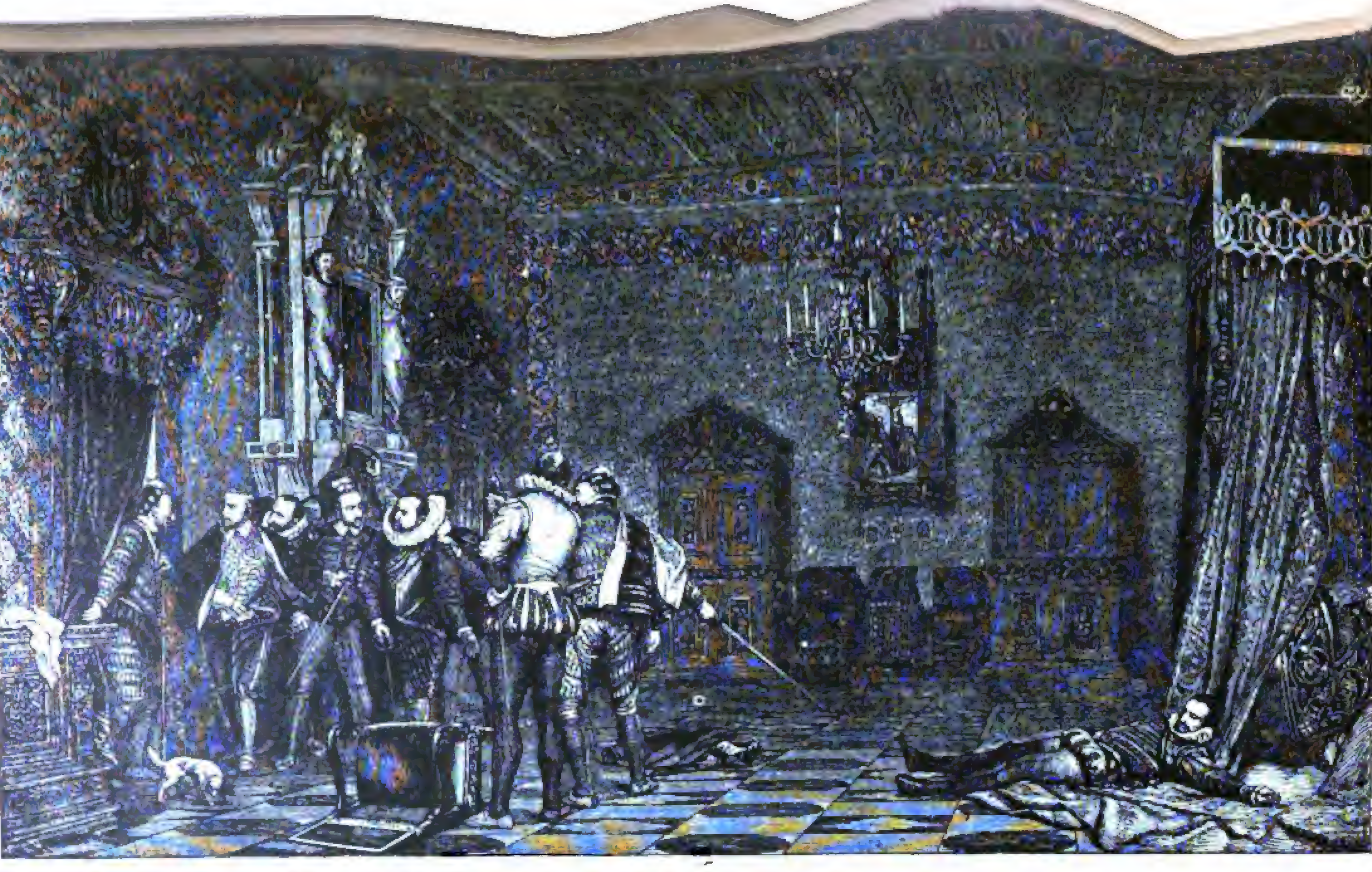


Fig. 261.—Delaroche.—Asesinato del Duque de Guisa.

El paisaje, influido por la escuela inglesa de una parte, y por otra del estudio de la naturaleza que los orientalistas habían aportado á las nuevas escuelas francesas, adquirió gran influencia con Huet (1804-1869) y Corot (1796-1875), especialmente, que apesar de lo poco



Fig. 265.—Hebert.—La Malaria.

que se cuidó de las figuras logró interesar con sus poéticos paisajes, de los que puede formarse idea por el grabado núm. 266.

Es claro, que el inmenso número de discípulos de Ingres había de permanecer estacionario en el romanticismo clásico, que aun recuerda á David. Los más famosos pintores de este grupo son Flandrin, el discípulo predilecto de Ingres, que abarcó todos los géneros, desde el retrato á la pintura mural (1809-1864); Langlois, Ziegler, Heese, Cogniet, etc.

Al terminar la primera mitad de nuestro siglo, Francia ocupaba el primer puesto en las artes y en la litera-

tura, y si esta revelaba la honda revolución que las ideas filosóficas habían producido en la novela, en el



Fig. 266.—Corot.—Danza de las ninfas.

teatro y en la cátedra, las artes, con su eclecticismo respondían á aquellas corrientes. El Museo de Luxembur-

go, donde los franceses han logrado presentar un conjunto sintético de las artes contemporáneas, no sólo en Francia sino en el extranjero, para que puedan estudiarse las influencias mútuas que las artes unas en otras ejercen y el carácter particular de la civilización de todo nuestro siglo (1) sirve muy cumplidamente á tal objeto, —por lo menos en Francia, por que las secciones dedicadas á la Pintura extranjera (sala 7.ª), resultan incompletas,—y de su estudio se deduce, que desde el Romanticismo, los artistas franceses, aun los que se mostraban partidarios del pseudo-clasicismo de David, sabían apreciar la importancia del colorido y la copia de la naturaleza, aunque todos ellos siguieran las inspiraciones de una escuela ó tendencia propia.

En la época á que nos referimos, imperan aun Ingres, que cultiva el género mitológico y el religioso; Flandrin, más religioso que profano; Scheffer, pintor místico también; Delacroix, más efectista aun que antes, después de su viaje á África, y los mantenedores de tendencias realistas Vernet, Decamps y Delaroche, éste, el más notable, sin duda, de los pintores de historia en aquella época.

Un nuevo género hacia grandes prosélitos; el que buscaba en la antigüedad clásica los asuntos de sus cuadros. Dos direcciones se marcan en este género: el *neo griego*, á que pertenecen Couture, Cabanel, Gérome y otros, y el *neo-pompeyano*, cuyo jefe, Hamón, era artista ilustrado y distinguido. El grabado núm. 267, representa un cuadro de este artista, por el cual puede juzgarse del género.

(1) Véase el interesante libro *Le musée du Luxembourg*, notice par Léonce Benedite, conservador de dicho museo (París).—El celebrado museo es el más antiguo de Francia; allí se expusieron en 1750 las colecciones reales de cuadros, etc.—En 1821 se abrió definitivamente. La pintura y los dibujos ocupan once salas.—No hay que decir que en la sala destinada á las Escuelas extranjeras, España figura tan sólo con un cuadro y un dibujo (de Mélida y Urrabieta, respectivamente). ¡Así nos conocen tan bien nuestros vecinos!

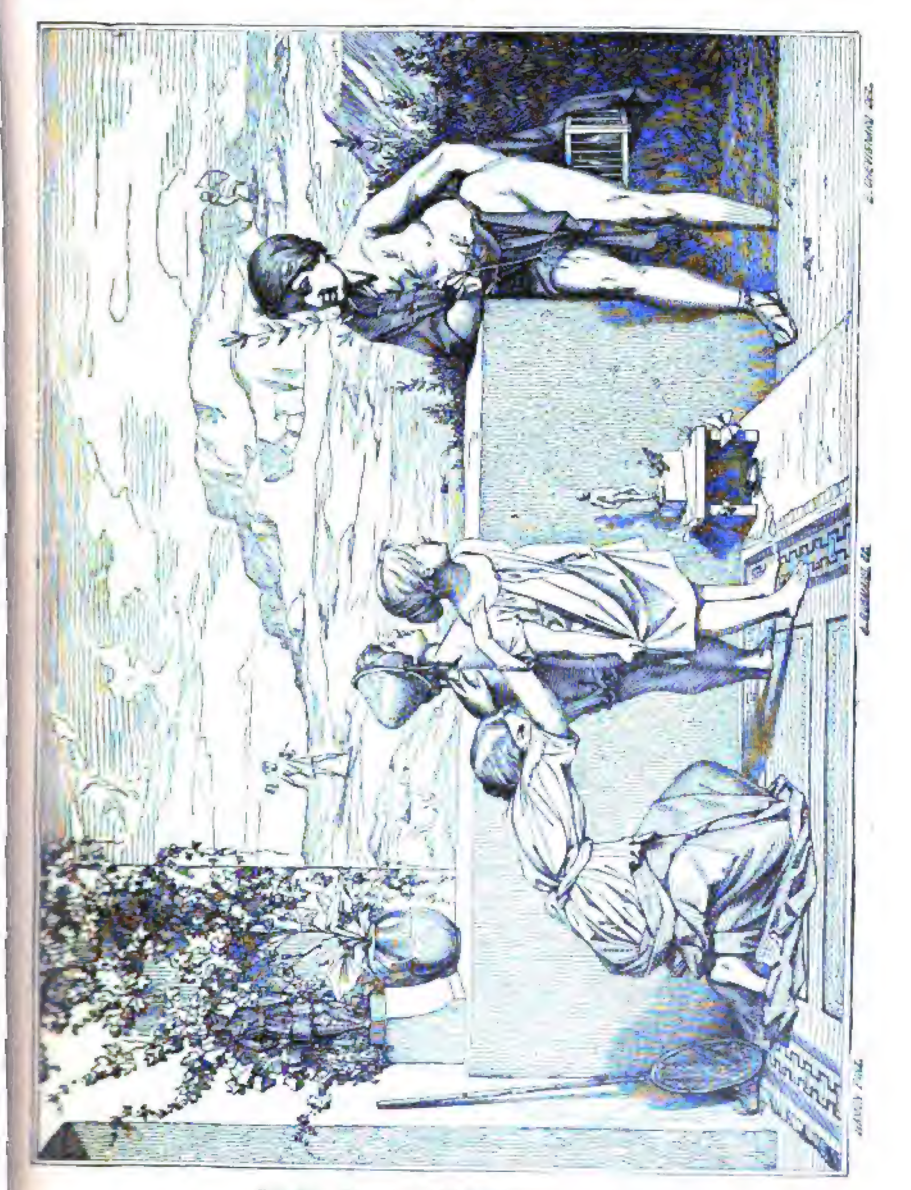


Fig. 267 — Hamon — ¡Mi hermana no está!

Ya entrados los primeros años de la segunda mitad de nuestro siglo; variadas las corrientes literarias de romanticismo y de realismo elevado y noble; invadidas las esferas del arte y de las letras por el realismo desvergonzado y por el romanticismo naturalista, el culto hácia todo lo exterior, hacia la habilidad técnica, hácia el arte que se extravia en las divagaciones filosófico-sociales impropias de la pintura; en las desnudeces de los vicios, y en el realismo de lo que no puede tener otra belleza que la puramente material, y sólo para aquellos que prefieran á las delicadezas y sublimidades del espíritu el esfuerzo, más ó menos brutal y grandioso, de los músculos de un gigante, la Pintura religiosa é histórica tienen que ceder plaza á la nueva escuela, al cuadro de *género*, cómoda clasificación en que se incluyen desde la escena de la vida real, más ó menos lúbrica—que de todo se usa,—hasta el rincón de una habitación ó una calle, en que se coloca el esbozo de una figura de mujer, de hombre ó de irracional, sin más asunto ni argumento.

Los pintores del estilo *neo-griego* y *neo-pompeyano* dedicáronse también á la pintura religiosa, pero la costumbre de estudiar el desnudo con determinado objeto, llevóles á las exageraciones más teatrales y libres que imaginarse puede. Los cuadros de Cabanel (1824-1889), á los que Benedite prodiga grandes elogios apesar de que señala en ellos cierto carácter escénico (1), pueden citarse como ejemplo de lo que decimos, y cuenta que no es tan exagerado como su discípulo Levy (nació en 1840) y sus imitadores. Esos cuadros religiosos, no sólo apartan la oración del pensamiento, sino que excitan la sensualidad. «Las posturas provocativas y la rebuscada morbidez de las carnes aumentan este efecto lúbrico,—

(1) «...sont cepedant conçues avec un caractére de convention scénique, non point seulement dans la composition, le costume et le décor, mais surtout dans le sentiment» (*Musée du Luxembourg*, ya cit.— Art.° *Cabanel*).

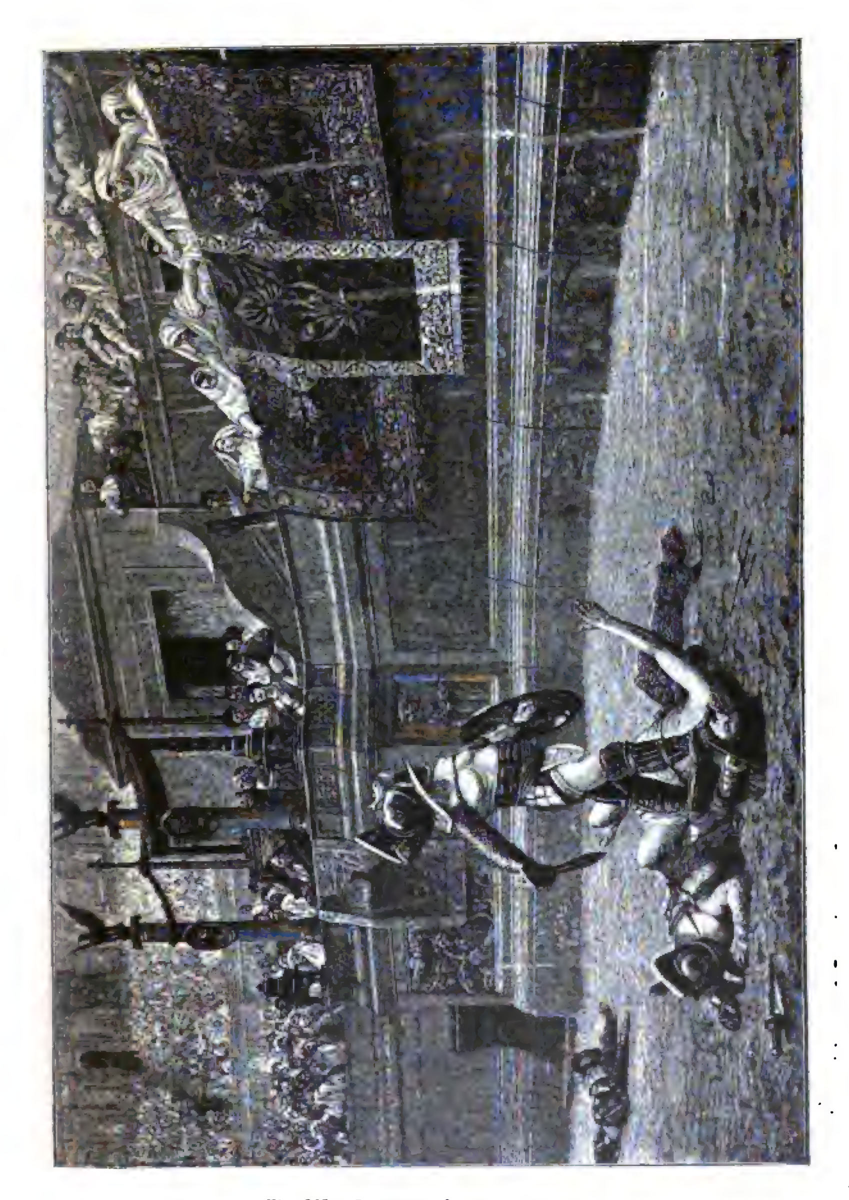


Fig. 268.—Gérome. –Los gladiadores.

dice Leixner—que no sólo para Cabanel, sino para muchísimos artistas era lo principal. El arte había cesado de ser casto» (ob. cit. pág. 351).

Gérome, Boulanger, Couture, etc., siguen ese mismo derrotero, aunque los asuntos de sus cuadros sean casi siempre escenas de horrores y de matanzas; pero el desnudo domina.—Gérome (1824 n.), discípulo de Delaroche, produjo un gran efecto en la Exposición de 1847 con su cuadro *Riña de gallos,* pretexto para exhibir dos desnudos notabilísimos. Ha llegado á los más altos honores y á los puestos más deseados, pero no por eso dejan sus cuadros de ser, ante todo, sensua-



Fig. 269.—Boulanger.—La vía Appia.

les hasta la exageración.—Boulanger es algo más recatado, según puede observarse en su cuadro *La vía Appia* (grabado núm. 269).

Pablo Baudry (1828-1886), gran colorista é imitador de la escuela veneciana, es otro de los entusiastas proseguidores de Cabanel y Gérome. Sin embargo, en sus obras decorativas tiene pinturas excelentes y más castas, como la que reproduce nuestro grabado núm. 270, (techo del teatro de la grande ópera de París).—Narciso

Díaz, dedicóse también al desnudo y á los asuntos mitológicos y clásicos. Es uno de los artistas que lo-



Fig. 270.—Baudry.—Euterpe.

gró hallar la verdad para las carnes de las figuras de sus cuadros.

Otras direcciones extraviadas hay que señalar, antes de que lleguemos á los *modernismos* de hoy; la primera,

la que marcan Caraud y Meissonier, con sus cuadros de *género* y la inmensa legión de pintores que les sigue.

Si á Meissonier (1811-1891), no se le pudieran perdonar sus pecados, en gracia á que fué gran dibujante, notabilísimo colorista y maestro verdadero en la composición, habría que exigirle grave responsabilidad, por haber sido la causa de que la Pintura contemporánea

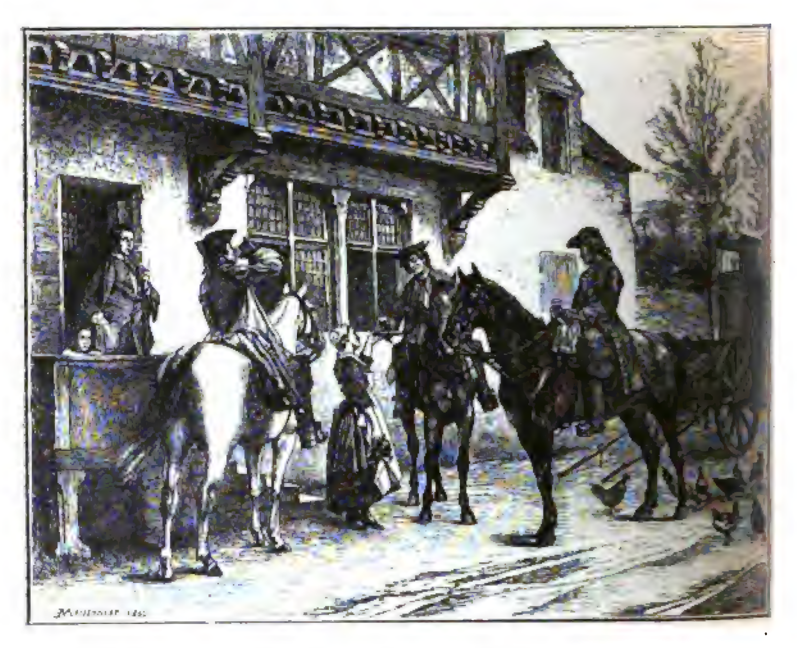


Fig. 271.—Meissonier.—El alto.

se resienta todavía de los estragos que ha producido en muchos noveles artistas, la famosa máxima *«ver en grande y ejecutar en pequeño»*, con la cual definía su estilo el gran artista.

Meissonier comenzó su carrera como dibujante, ilustrando crecido número de obras históricas y literarias en las casas editoriales de Curmer y de Hetzel, de París. En esta ocupación pasó treinta años de su vida, desde

1832, permaneciendo alejado de la encarnizada lucha que en ese tiempo sostuvieron clásicos y románticos, apesar de que sus cuadros alcanzaron premios en las Exposiciones de 1840, 1841, 1843, 1848, 1855 y 1867 y en estas dos últimas, que fueron internacionales, medallas de honor. El nombre de Meissonier hállase incluído en el Cátalogo de la Exposición de 1834, con dos obras que hicieron grande efecto: *La halte* (el alto, ó la parada), primorosa acua-



Fig. 272.—Meissonier.—Jugadores de naipes.

rela que adquirió por 100 francos la *Societé des Amis des Arts*, (grabado núm. 271), y un óleo, *Les bourgeois flamands*, que hoy se conserva en el *Betna Greenl Museum*. Desde entonces, hasta que en 1864 presentó la notable composición *El emperador en Solferino* (galeria de Luxemburgo), cuadro que mide 12 pulgadas de ancho por 8 de altura y en que se desarrolla de un modo admirable la más famosa batalla de la guerra franco-sarda de

1859, Meissonier pintó siempre los soldados, fumadores, lectores, bebedores, cortesanos del siglo XVIII, matones y campesinos, que una y otra vez se repiten en sus pequeños cuadros, acuarelas y dibujos.

Solferino, marca una tendencia más importante en el artista y el punto más culminante de sus facultades. Sus celebradas obras *1814*, *1805* (que pereció en un incendio), 1807 y otras referentes á las campañas de Napoleón I; otros cuadros de género, aun más primorosos que los de su primera época, y la grandiosa alegoría *París en 1870-71*, corresponden á esta tendencia y completan la obra del maestro, en cuanto á cuadros de historia y de costumbres. Sus retratos de damas y personajes distinguidos son numerosísimos y muy notables y celebrados (1).

«Meissonier (ha escrito Gautier) es un maestro en su género, como Ingres, Delacroix y Decamps; tiene su originalidad y su estilo especial; ha hecho en absoluto lo que ha querido hacer. Posee las verdaderas cualidades de un buen pintor; el dibujo, el colorido, la finura en los toques, la perfección en lo que ejecuta; todo adquiere valor legitimo con su pincel, todo lo anima con la misteriosa vida del arte, la cual surge igualmente de una botella ó de una silla, que de un rostro humano..... ¡Qué harmonía entre los accesorios y el personaje! ¡Qué penetrante impresión de la escena ó de la época, sin

(1) Las obras de Meissonier se han vendido á precios fabulosos, según las notas recogidas por Larroumet, en su estudio titulado *L'exposition de Meissonier*. Dice el distinguido crítico, que esos precios resultan de las cuentas que se formaron al venderse el taller del gran artista en Mayo de 1893, después de su muerte. He aquí algunos de sus precios: *El guia*, acuarela, 58.000 francos; *El grabador al agua fuerte*, 272.000; boceto de 1806, 66 000; *Estudio* de un soldado para 1807, 4.400; *Dragón del ejército de España*, acuarela, 38.005; *Estudio* de coracero para 1807, 12.500; *Napoleón I*, apunte, 13.000; *Estudio* de Dragón, 22.500, etc.—El estudio de Larroumet, seguido de una interesante biografía por Felipe Burty, y lujosamente ilustrado con grabados verdaderamente espléndidos, forma un primoroso libro editado recientemente en París, con el título de *Meissonier*.

ningún esfuerzo!—Los únicos defectos que se le pueden señalar, son: tomar, generalmente hablando, puntos de perspectiva demasiado próximos, y no hacer que flote bastante atmósfera alrededor de sus personajes, y esto produce desagradables líneas y fondos muy cercanos; pero ¡cuantos méritos para rescatar esas ligeras faltas! ¡que cuidado tan perfecto, que conciencia tan meticulosa, que trabajo tan incesante!» (Cita de MARTÍNEZ DE VELASCO en su estudio *Meissonier*. Almanaque de *La Ilust. esp.*, 1889).

Larroumet, dice que el gran pintor «es un verdadero francés, un representante típico del génio nacional,» y que reune las mejores cualidades de su raza: la precisión sin perder la energía; el buen gusto de la elección y la verdad más realista; la sobriedad, unida al vigor y á la energía.—Larroumet, muéstrase en su estudio tan entusiasta de Meissonier, que rechaza compararlo con Watteau; con los flamencos; con todos los artistas de género semejante, y dice que Meissonier pinta como Merimeé escribe, logrando escoger en todo, aquello que determina originalidad; encerrando una significación en cada rasgo (*Meissonier,* por GUSTAVE LARROUMET, est. á que nos hemos referido en las citas, págs. 3-42).

El pequeño tamaño de los cuadros de Meissonier ha ocasionado las más empeñadas contiendas acerca del artista. Cada crítico, se ha explicado á su modo el original capricho de reducir á pequeñas proporciones el grande arte, y sin embargo, para nosotros la explicación no es dudosa, pues no en valde, el notable artista estuvo treinta años amoldando las creaciones de su genio á las estrechas dimensiones de la ilustración de un libro; estudiando la naturaleza, el modelo vivo en sus más detenidos rasgos, para las pequeñas figuras de sus dibujos; de modo, que tamaño, puntos de perspectiva demasiado próximos y cierta falta de ambiente, son consecuencias lógicas de los medios en que se formó la naturaleza ar-



Fig. 273.—Breton.—Las rastrilladoras.

tística del gran pintor.—En cuanto á los efectos posteriores de todo ello, no hay más remedio que convenir en que han sido desastrosos en Francia y en España, especialmente allí, porque se copiaba directamente del inventor; aquí, por que Fortuny influyó en los pintores de su época é influye aún más de lo que fuera de desear, pues si á los dos grandes artistas se les imitara en la perfección del dibujo, en el estudio de la figura y de la naturaleza y en la verdad del colorido, nada habría que decir; pero no es esto lo que sucede, sino que las reducidas proporciones se prestan al completo abandono del dibujo, á la carencia de todo estudio, á la interpretación caprichosa de todo aquello que en la naturaleza ofrece dificultad de representación artística.

Otro grupo de pintores dignos de mención, es el que acaudillan Willems y Stevens, nacidos en Bélgica. Siguieron las tradiciones de Robert, y continuaron llevando á la pintura las escenas sociales. Asi Scheffer y Stevens cultivaron también otro género parecido, el de las escenas novelescas, aun con una sola figura, en el campo; y he aquí otra tendencia ó género nacido de aquella: las escenas campestres más ó menos rudas, más ó menos poéticas. Julio Bretón, Rosa Bonheur y otros muchos siguieron este derrotero artístico, llegando á producir verdaderas obras en que rebosa la verdad y la melancólica poesía de los campos. Júzguese de este género por nuestros grabados núms. 273 y 274.

En tan difícil momento histórico, Gustavo Courbet (1827-1885), notabilísimo artista y espíritu asaz intransigente, produjo con sus cuadros animada contienda, en que se proclamaron las más extravagantes teorías para defender las del maestro, de quien la moderna crítica francesa pretende derivar la supremacia que tienen aún aquellas escuelas realistas. Courbet, no transigió con idealizar nada absolutamente de la naturaleza que copiaba, y, como los realistas de la novela moderna, recurrió,

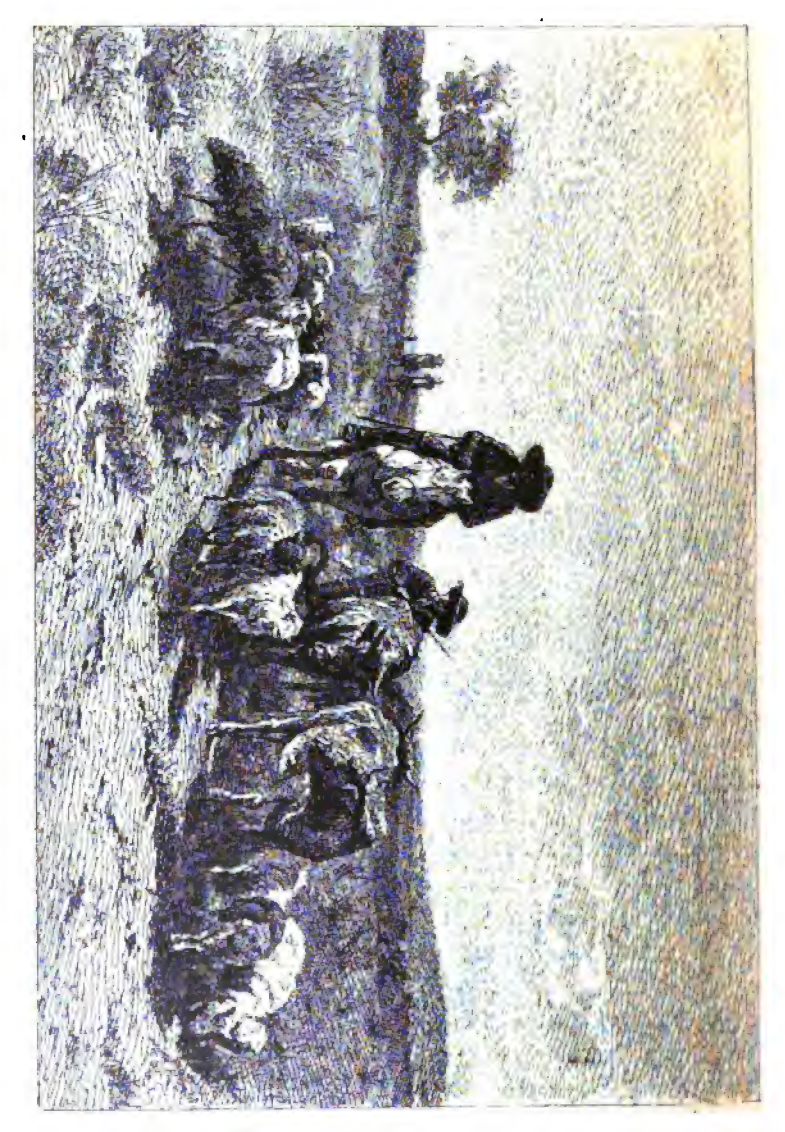


Fig. 274.—Rosa Bonheur.—La vuelta del rebaño.

para producir efectos á lo más vulgar, antiestético, informe y repugnante de la realidad en que vivimos. No

hay que llamar la atención acerca del efecto que todo esto produjo entre el grupo de pintores que cultivaban el desnudo, como principal argumento de sus cuadros.

Regnault, que siguió las tradiciones orientalistas de Delacroix, Decamps, etc., que han perpetuado después Benjamín Constant, Laghouat, Lecomte-du Nouy y otros muchos de esta época, fué saludado como un grande artista, al conocerse su cuadro *Salomé*. Sus obras posteriores, inspiradas en la historia y las leyendas muslímico-hispanas y en las costumbres marroquíes, fueron otros tantos éxitos. Regnault murió combatiendo por su patria contra los prusianos. en el sitio de París (1).

Tal vez, puede conceptuarse como consecuencia lógica de los extravíos á que nos hemos referido antes, al tratar de Meissonier, la discutida escuela *impresionista* (como tal escuela figura en el Museo de Luxemburgo la colección Caillebotte), aunque Duret, uno de sus más fogosos defensores, reconozca como padres de esa escuela á Corot, Courbet y Manet y admiten la influencia del *japonismo* en la Pintura.

El *impresionismo*, se esfuerza por interpretar la realidad de lo que se ve, en su más original impresión, con los más vivos destellos de la luz, con el movimiento y el color de las sombras y de las vibraciones atmosféricas, al propio tiempo que pretende fijar la expresión definitiva de la vida moderna, no solamente en su carácter, sino en su espíritu, problema complejo y delicado que ha sido la preocupación de los artistas de todas las edades (Benedite, ob. cit.). «Es evidente, dice Adeline, que vista de un modo somero y personal la naturaleza, puede, en el paisaje sobre todo, reproducirse por medio de toques violentos y vivos; que á veces el valor de esta

(1) En Granada, cuyos monumentos estudió Regnault con verdadera pasión artística, se le consagró una lápida que recuerda su estancia en la Alhambra.



impresión de conjunto puede alterarse por un exceso de trabajo para acentuar el detalle....» (*Voc.* cit. *art.* «*Impresionista*»); y he aquí la misión artística de esa escuela: conservar esa impresión en toda la virginidad de su pureza. Que es muy difícil conseguir eso, pruébanlo los cuadros de Monet, Renoir, Sisley, Degas, Caillebotte, Edmundo Manet, Mme. Morizot, Carrière y otros muchos, cuyos nombres figuran en los catálogos de las Exposiciones impresionistas de 1874 á 1889.—El *impresionismo*



Fig. 275.—Graner.—La Taberna.

puede estudiarse muy bien en el Museo de Luxemburgo, al que Caillebotte legó por una claúsula de su testamento la colección de su nombre, compuesta de 66 cuadros. Nuestro grabado núm. 275, reproduce una de esas discutidas obras.

Después de los *impresionistas*, aparecieron en las Exposiciones de París los *modernistas*, que se confunden con aquéllos, á pesar de que una y otra cosa son diferentes, pues el *modernismo*, en puridad, puede ser una agrupación ámplia de artistas partidarios de todas las

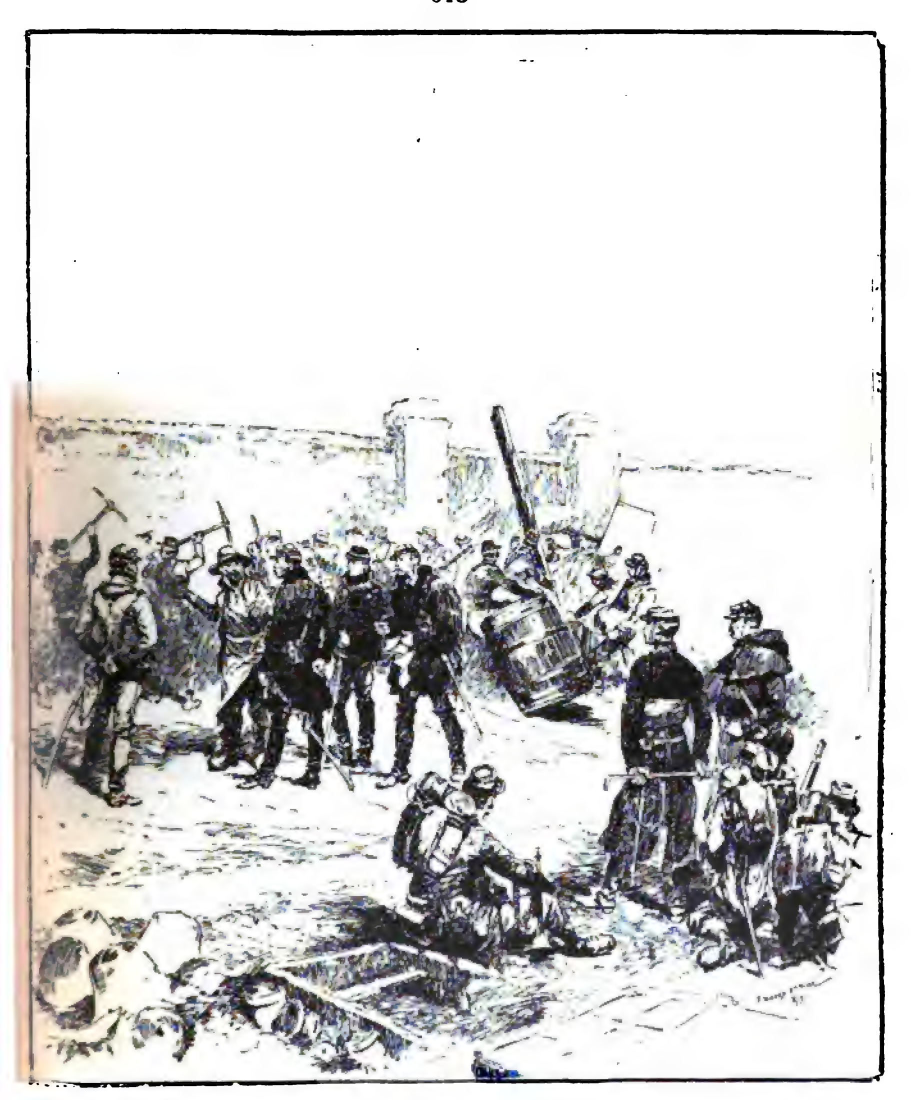


Fig. 276.—Detaille.—Champigny.

escuelas, aun las antiguas, con tal de presentarlas de un modo nuevo y adaptarlas á la vida actual.—Entre los pintores que no se han dejado influir mucho por estas



Fig. 277.—Detaille.—Salud á los heridos.

tendencias cuéntanse Detaille, el pintor de batallas y de asuntos militares; Bonnat, discípulo de Federico Ma-



Fig. 278 —Bonnat.—Tenerezza.

drazo, Kaemerer, Moreau, est. (grabados núms. 276, 277, 278 y 279).



Fig. 279.—Kaemerer.—Un bautizo en tiempo del Directorio.

Las exposiciones de 1895 en el Campo de Marte y en los Campos Elíseos, han revelado que la Pintura france-



Fig. 280.—Labrichou —El día de Reyes.

sa, apesar de *impresionistas* y *modernistas;* sin embargo de que cada día prospere la tendencia á inspirarse en nuestros Velázquez y Murillo y en recordar á Menling,

Holbein, Boticelli, el Greco, Zurbarán y Ribera; no obstante los clasicismos de unos, los naturalismos de otros, las realidades obscenas y sensuales del grupo de culti-



Fig. 281.—Moreau.—En la enramada.

vadores del desnudo (1) y las poéticas idealizaciones campestres de Breton,—continúa en su largo período de

(1) El interesante album *Le Panorama Salon, expositions de Peinture des Champs-Elysées et du Champ-de-Mars* (Paris, 1895), tuvo que agregar á los seis cuadernos que anunciaba, otro, *consacré entièrement au Nu*, en vista del *enorme succés* del que había dedicado tambien por completo al desnudo. En su mayoria, las pinturas que en los dos cuadernos se reproducen, en nada recuerdan la severa y plácida desnudez de las estatuas y pinturas griegas, y aparte de Bouguereau, que presentó un cuadro mitológico, *Psiquis y el amor;* Lafon, que utiliza el desnudo para una escena de desolación en Constantinopla en el siglo IV, y algunos otros, los demás artistas, incluso Gérome, que persevera en su estilo, se sirven del desnudo para causar impresión en los amantes del género.

eclecticismo, sin decidirse por una aspiración determinada y concreta.

También puede observarse, que la pintura religiosa no alcanza el ideal místico de los italianos y los españo-



Fig. 282.—Bouguerau.—Flora y Céfiro.

les; que la pintura de historia se contenta con recordar la discutida epopeya napoleónica y que la alegoría, también resulta cultivada por algunos artistas.

La *escuela inglesa*, dice Benedite en su obra citada, es una de las más importantes de Europa por su carácter personal, por su desenvolvimiento casi exclusivamente local, que la defiende de las influencias continentales, y

por el mérito verdadero de sus artistas. En todos los géneros, desde comienzos del siglo, no ha cesado de producir grandes pintores idealistas dotados de un sentido de observación verdaderamente penetrante, ya en los retratos, ya en los paisajes.—Al comienzo del siglo, sólo hallamos un gran artista. Guillermo Turner (1780-1851), que en el paisaje es digno contemporáneo de Flaxman. David Wilkie y Leslie, aquel pintor de costumbres populares; este, intérprete notable de las poéticas escenas de las obras de Shakespeare y de los dramáticos ingleses, siguen en importancia á Turner. Después de la primera mitad de este siglo, comienza Inglaterra á tener importancia en la Pintura contemporánea. Creó escuelas, academias, y museos; celebró exposiciones y concursos y pagó mejor que otra nación alguna las obras de arte de todos los países (1).

Calvert (1779-1883), inicia la escuela idealista, que han seguido pintores tan notables como Watts (nació en 1820), simbolista muy delicado é impresionista á la manera moderna. Su cuadro *El amor y la vida*, es de una delicadeza poética admirable. En esta misma tendencia ha avanzado Strudwick siguiendo las inspiraciones de Rosetti, y convirtiendo esa especie de impresionismo en una imitación de los cuadros de Boticelli, en un estilo especial que participa del impresionismo y de la riqueza de rasgos arquelógicos.—Leighton (nació en 1830). En la última exposición de la Academia Real, continúa perseverando en su estilo clásico y en la brillantez de su colorido (grabado núm. 283). Al mismo género pertenece Armitage, una de cuyas mejores obras reproduce nuestro grabado núm. 284.

---

(1) Aunque parezca que Inglaterra no se preocupa del movimiento artístico de otras naciones, es un error: sus artistas y sus arqueólogos, recorren constantemente el mundo para reunir datos y conocer la historia y la labor artística de todos los países.





Fig. 283.—Leigthon.—Elecktra.

Burne-Jones, Riviere, el ilustre retratista Herkomer, Alma Tadema, el más espiritual de los artistas ingleses, que ha cultivado todos los géneros y en todos ha sobre-



Fig 281.—Armitage.—Esther.

salido, y otros muchos que fuera prolijo enumerar en esta síntesis, forman la gran agrupación de artistas ingleses siempre estudiosos, incansables para los viajes y

las investigaciones. Entre esos pintores hay notables acuarelistas, pues en Inglaterra, la afición por la acuarela es extremada.

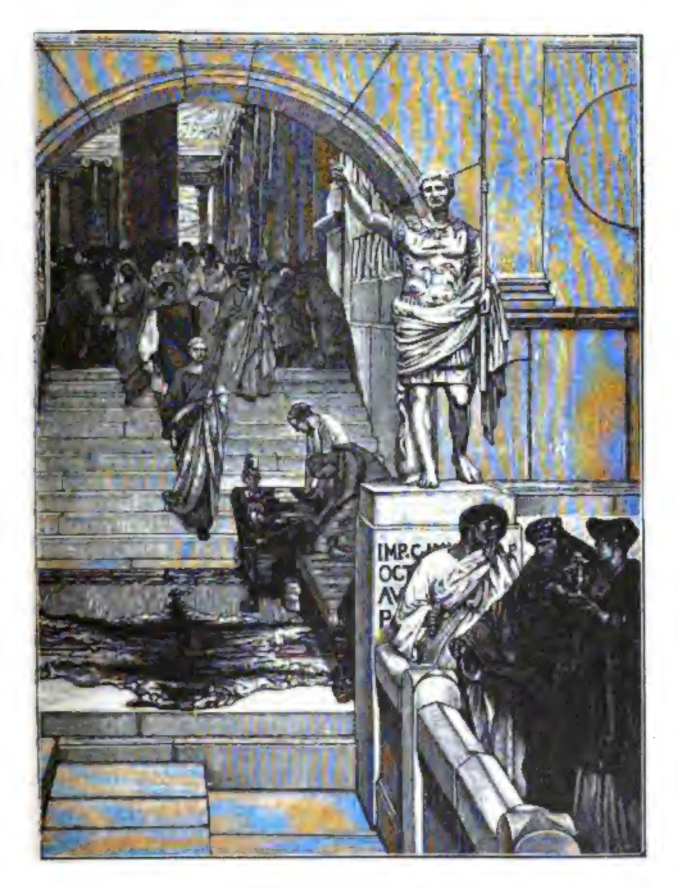


Fig. 285.—Alma Tadema.—Una audiencia de Agrippa.

Pasadas las luchas de clásicos y románticos, y no llegando nunca á ser decisiva la influencia del ilustre Lessing (1802-1880), á quien Alemania debe su realismo severo de hoy, la Pintura de género imperaba entre alemanes, y por ello «abundaban tanto en aquella época

las concepciones pueriles, ridículas, palpables y toscas, por una parte, y las demasiado sentimentales con pretensiones idealizadoras por otra, amen de los caballeros y señoritas nobles románticos del siglo XVI y XVII, de las mujeres patricias, y los burgo maestres del siglo XIV y XV, todos con sus impropiedades correspondientes» (LEIXNER, ob. cit. pág. 272). Esta indecisión entre las escuelas romántica y de género y la escasa influencia de Lessing, detuvieron un renacimiento del arte nacional, que tal vez brilla ahora en la escuela de Munich, de que más adelante tratamos; lo cierto es que Vautier, por ejemplo, es más francés que alemán; que Richter y Gentz, siguieron la dirección del orientalismo de Decamps hasta que volvieron á la indecisión de su arte patrio, queriendo conservar las tradiciones artísticas; que Carlos Piloty (nació en 1826), ha representado el realismo francés en Munich, influyendo en el renacimiento de su famosa escuela, aunque volvió al clasicismo de Kaulbach, y que Leixner, quizá demasiado entusiasta del arte francés y exigente en demasía para sus compatriotas, dice, tratando de la Pintura alemana y refiriéndose al lapso de tiempo comprendido entre 1864 y 1880: «Entre los innumerables artistas alemanes y austriacos, se observa, además de los defectos nacionales que hemos indicado en capítulos anteriores, el hecho de que sus primeros cuadros, cuando vienen de París sus autores, son mas inspirados y mejor ejecutados que después de haber residido algún tiempo en su patria; así sucede con Mackart que se vulgariza cada vez más, por muchos esfuerzos que haga por ilusionar con el culto del desnudo y el colorido, porque falta el alma y la inspiración humanitaria» (ob. citada página 399).—Que es un tanto exagerada esa opinión, demuéstrase con los grabados núms. 286 y 287, que representan dos hermosísimos cuadros de Mackart, que han merecido, como todas las obras del insigne artista, los más entusiastas elogios.



Fig. 235.—Mackart.—Los sentidos corporales.

Por lo demás, son dignos de especialísima consideración y estudio el cambio operado en la famosa escuela

de Munich, que desprendiéndose de antiguas influencias, preséntase ahora con propio y especial carácter; la originalidad que se va notando en las escuelas austriacas, que se separan de la dirección francesa que imperaba en



Fig. 287.—Mackart.—Mesalina.

ellas, notándose esa emancipación, especialmente, en la agrupación á que pertenece Munckacsy, de cuyas obras puede formarse idea con los cuadros que reproducen nuestros grabados núms. 288 y 289; y que las escuelas de Berlín y Dusseldorf no se apartan de sus tradiciones artísticas (1).

---

(1) Las escuelas alemanas contemporáneas, están representadas en el Museo de Luxemburgo por Knaus y Achenbach, cuyas obras fueron adquiridas en las Exposiciones de 1855 y 1863. Las modernas escuelas, personifícanlas las obras de Liebermann (nació en 1849), iniciador del renacimiento de Munich; Uhde y Gotthard Kuehl, el primero, autor de grandes cuadros religiosos, y el segundo pintor de género, influido por los holandeses (BÉNÉDITE, ob. cit. *Les écoles étrangéres*).

Fig. 288.—Munckacsy.—Cristo ante Pilatos.



Fig. 289.—Munckacsy.—Milton dictando el Paraíso perdido

«Italia, dice Boutelou, se presentó á grande altura en la Exposición universal de París de 1867, donde el pintor florentino Ussi alcanzó un gran premio» por su hermoso cuadro *La abdicación de Gualtero de Brienne....* «pero á pesar de la grandeza de Ussi, esto no significaba vida en la pintura italiana sino más bien un genio aislado: más tarde, terminada la revolución política de Italia, el arte ha tomado nuevos caminos y se siente progreso, al que contribuye mucho el pintor napolitano Morelli, que hoy es uno de los artistas más notables del mundo, tanto por la elevación y originalidad de los asuntos y modo de concebirlos, como por la extraordinaria maestría en la parte pictórica...» Morelli es un notabilísimo pintor cristiano (*La pint. en el siglo* XIX, páginas 110 y 111.)—Con efecto, notánse nuevos caminos y grandes progresos, y la Exposición veneciana internacional de 1895, ha revelado que en Italia hay pintores de todos los géneros que sienten la inspiración y ven el color como los antiguos; pero quizá las academias de otras naciones que van allí en busca de inspiración, y el afrancesamiento que dejaron en Roma los pseudo-clásicos de comienzos de siglo, han borrado el carácter propio de la Pintura italiana y las divisiones de sus famosísimas escuelas. Sin embargo, la Exposición de Venecia ha revelado á grandes artistas, de los que puede esperarse un tiempo en que se definan ideales y se localicen estilos y escuelas. Otro artista digno de estima es Passini, uno de cuyos buenos cuadros reproduce el grabado núm 290.

El movimiento de progreso más notable en este siglo es, quizá, el que se ha operado en Bélgica. Cuando esta reconstituía su nacionalidad, Gustavo Wappers (1803-1874), rompe las tradiciones clásicas francesas de David, y en Amberes forma escuela, fuerte y vigorosa, desde

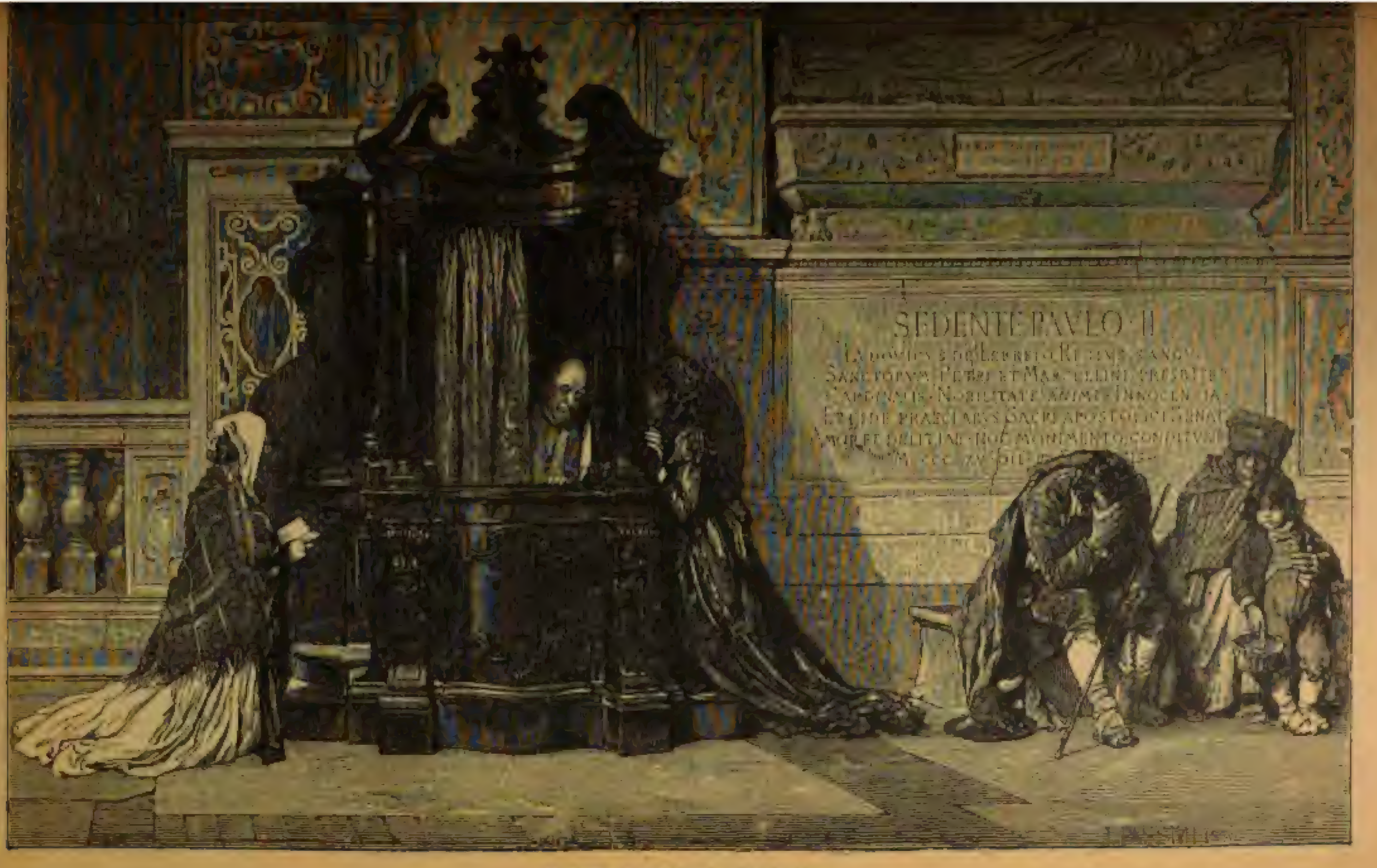


Fig. 290.—Passini.—La Confesión.

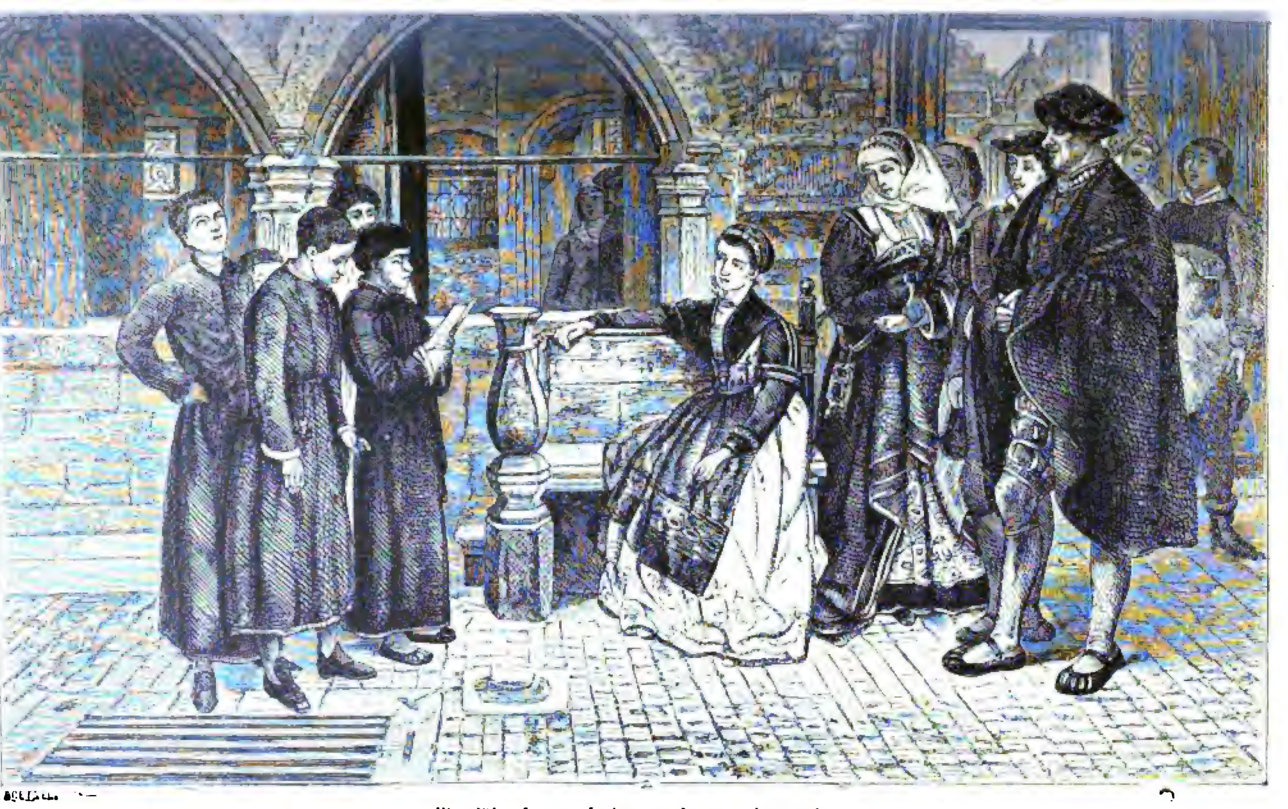


Fig. 291.—Leys.—Lutero en la escuela coral.



Fig. 292.—Stevens.—Primaveral.

que fué conocido su hermoso cuadro *Muerte heróica del alcalde Vande Werrf* (1830). Wappers, y sus imitadores Biefve y Gallait (este, el autor del famoso cuadro *La abdicación de Carlos V.*), adoptaron la manera y el color de Rubens y Van Dyck; Wiertz (1806-1865), dió á sus extravagantes, á veces, y extrañas obras, delirante riqueza de tonos, verdadera vida y animación, y Enrique Leys (1815-1869) imitaba de tal modo á los antiguos maestros, que es difícil reconocer los originales de las imitaciones. En la Exposición de París de 1855, presentó Leys sus tres primeros cuadros, causando una impresión profunda; como Boutelou dice, son «tres joyas de la pintura en las que, sin tener que apelar á lo dramático, ha sabido el artista comunicarles extraordinario in-

terés por la fidelidad en la representación» (obra citada pág. 97). Nuestro grabado núm. 291, reproduce uno de los mejores cuadros de Leys.

Al propio tiempo que la escuela de Wappers, se desarrolló otra romántico arcaica: sus jefes, Guffens y Swerts habían nacido en 1823 y 1827, respectivamente,—y otra eminentemente realista, cuyo jefe Groux (1825-1870) parece el maestro ó el compañero del discutido Courbet, el pintor de las más repugnantes realidades.—La pintura de género cuenta en Bélgica con Willems y Stevens, á quienes los franceses conceptúan como cosa propia. Willems, es menos poético que Stevens, en cuyas obras principales se observa cierta melancolía, como en el cuadro que reproduce nuestro grabado núm. 292, muy parecido á otro del mismo artista, que se titula *Le printemps*. El *Interior de una tienda de sedería en 1660* y *La recién parida*, de Willems, produjeron gran éxito en la Exposición de 1855.—Las últimas exposiciones, revelan que los belgas continuan manteniendo las buenas tradiciones artísticas de su país y que las escuelas modernas progresan y se desarrollan con tan ilustres artistas como Stevens, Wauters, Van Beem Bergi, Van den Bos y otros muchos.

Los holandeses de hoy pintan á la manera francesa, y hay *impresionistas* y *modernistas* entre ellos, Jongkind (1819-1891) y Mesdag, casi siempre han vivido en Francia. Haas, de quien el grabado núm. 293 reproduce una marina, hizo lo propio y buscó en las costas de Normandía el recuerdo de su país.

Aunque él ilustrado conservador del Museo de Luxemburgo, Mr. Benedite, conceda el nombre de *escuela americana* á la agrupación de obras que de pintores americanos ha reunido en su Museo; aunque crea que en el colorido descienden de Velázquez y de Goya y que tienen algo de la ironía y excentricidad británicas, la escuela americana es una derivación de la escuela francesa y nada más. Es muy fácil que pronto se emanci-

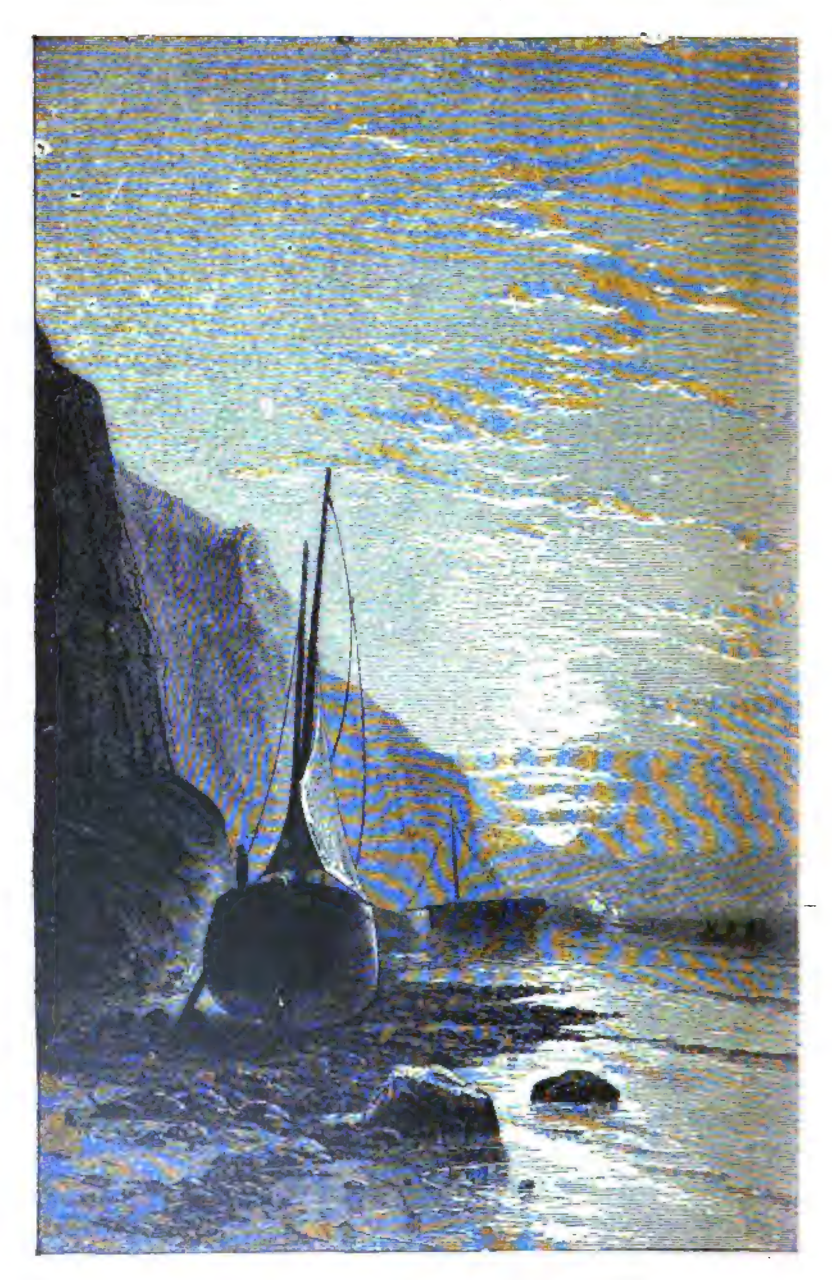


Fig. 293.—Haas.—Costas de Bretaña.

pen de esa tutela, como ya casi lo hicieron los escandinavos, entre los que hay excelentes pintores, y los rusos, que también sintieron la influencia del eclecticismo francés y que hoy cuentan ya con notabilísimos artistas muy protegidos y elogiados por los Gobiernos (1).

Y llegamos á España, porque con deliberado propósito hémosla dejado para finalizar este capítulo.

No era época apropiada la de fines del anterior siglo y comienzos de éste, para que el arte pictórico español prosperase, y para que Goya—cuyo estilo nuevo y extraño «cuanto más se discute y más se estudia, con más fuerza se impone, por su acento de verdad, por los arranques de su genialidad vigorosa y por su inspiración, reflejo de un alma intencionada y férrea, dotada de todas las energías de su raza aragonesa», como ha dicho Casado del Alisal (*Disc.* de recepción en la Academia de S. Fern., 1885),—hubiera podido fundar escuela y eclipsar con su realismo el convencional renacimiento de las artes griegas. Trocáronse en armas de combate los útiles del trabajo; enmudecieron las musas españolas, acostumbradas á imitar á las francesas en sus inspiraciones, y después de los tristísimos días de desdichas y deshonras del reinado de Carlos IV; después del desastre glorioso de Trafalgar y de los vergonzosos tratados en que España quedó feudataria de Napoleón, la guerra de la Independencia, ahogó toda otra manifestación que no fueran las del patriotismo y apenas puede

(1) Scheneider es un joven de 25 años de edad, ruso-germano, que es ya un notabilísimo artista. Sus cuadros, místicos y simbólicos, han producido una impresión profunda en Dresde, el pasado año 1895. Uno de ellos representa á Jesús presidiendo el Juicio final, y arrodillado delante de él, á Judas el que le vendió, estrechando convulsivamente la bolsa de los 30 dineros en la diestra. Titúlase el cuadro *Otra vez frente á frente* (*Ein Wiedersehen*), y es una de sus mejores obras (*La ilust. art.* núm. 688).



hallarse en esa época otro pintor que Goya y sus poco felices imitadores.

Cuando se tranquilizó algo nuestra patria, púdose observar que los pintores que florecían ó prometían algo para época más adelantada, eran vasallos del frío pseudo-clasicismo francés, á quienes las sátiras publicadas en 1818 en el *Diario de avisos de Madrid* fustigan sin piedad, porque había cuadros en que se presentaba á dos guerreros

> llevando las espadas (cosa es hecha)
> este en la *zurda*, aquel en la derecha.

Sin embargo, hay que reconocer la influencia de los jóvenes artistas pensionados en París y en Roma durante la monarquía de Carlos IV, pues á ellos (1), realmente, se debe el conocimiento del estilo de David, y aun el de Ingres y Gericault, y también la causa generadora del eclecticismo español, que inmediatamente comienza con Alenza, Tegeo y Elbo, á quienes debe de conceptuárseles como iniciadores de las modernas escuelas.

Alenza (1807-1845) vivió obscurecido, casi en la miseria, y uno ó dos años antes de que muriera principió á ser reconocido como un grande artista. Sus cuadros, inspíranse en Goya, hasta el punto de que *Las majas al balcón*, recuerdan el de parecido título del gran maestro aragonés. Ossorio y Bernard dice, que la obra más notable de Alenza es la muestra de un café en que figuran unos jugadores de ajedréz, obra que apesar de haberse estropeado al aire libre «honra hoy una colección extranjera» (*Renacim. del arte de la Pint. en Esp.*, pág. 119). Elbo, siguió las mismas tendencias artísticas, manifestado menos genio que Alenza. Tegeo (1800-1856), estudió en

(1) Los pensionados españoles en Roma estuvieron presos en el castillo de Sant Angelo, en Roma, por negarse á reconocer al rey José I de España.



Roma y se separa, por lo tanto del estilo á que Alenza y Elbo pertenecen. Sus cuadros religiosos y de historia y sus retratos, han merecido grandes elogios. Su *Magdalena en el desierto,* hállase en el Museo de Madrid.

Después de estos artistas, cuéntanse Villaamil (pintó unos *ocho mil cuadros*, según dice Ossorio y Bernard y otros biógrafos), que en su estilo ardiente, impetuoso, sin sujeción á reglas académicas, es el más extraño conjunto de bellezas y defectos, de absurdos y de realidades; Esquivel, imitador de los pintores sevillanos, retratista famoso y notable artista de la mitad de este siglo; Gutiérrez, sevillano en su estilo; Brugada, pintor de marinas y otros muchos, que forman la agrupación romántica que siguió las huellas de Alenza, Elbo y Tegeo.

De aquellos pensionados en Roma y París, á que antes nos hemos referido, proceden los notables artistas D. Federico Madrazo y D. Carlos Rivera, pintores de historia y de asuntos religiosos, y muy famosos retratistas. Sus cuadros fueron juzgados con elogio en el extranjero. «Estos dos renombrados pintores,—dice Boutelou,—tanto con sus obras como con su palabra y merecida influencia en todo lo que se relaciona con el arte en España, no sólo han guiado á la juventud, sino que á ellos se debe principalmente lo que en bien del arte se ha hecho en nuestro país» (*Apéndice* al *Arte cristiano*, de Passavant, pág. 315).

Aun antes de la Exposición de 1856, primera que se celebró en España, demostraron su valia Luís Madrazo, Montañez, Sainz, Murillo y Utrera, el infortunado jóven autor del cuadro *Guzmán el bueno arrojando desde los muros de Tarifa el puñal con que han de dar muerte á su hijo*, de quien ha dicho D. Adolfo de Castro: «Quiso el joven gaditano anticipar el curso de los tiempos; lo que el estudio y el talento habían de hacer en largos años, ejecutó en los abriles de su existencia, y su existencia terminó al terminar Utrera la obra de su vida».

Aunque someramente, hemos estudiado el arte contemporáneo en la primera mitad de nuestro siglo, y señalado los gérmenes verdaderos del renacimiento que las Exposiciones nacionales, desde 1856, demuestran; gérmenes bien españoles por cierto, pues hasta los pseudo-clásicos modifican sus teorías en España, unas veces por convicción propia, y otras por efecto de la sátira que, como ya hemos dicho, les fustigó siempre, interpretando los sentimientos del pueblo, en general, contrario al *grecismo* y entusiasta aún de Goya y de su continuador Alenza; pues bien, Peire dice en su *Historia* ya citada (pág. 559) que hacia la mitad de nuestro siglo y bajo la influencia francesa comienza á señalarse el arte que ha de desarrollarse después. Resulta, ahora, como siempre, que todo lo debemos á la influencia de nuestros vecinos (!).



Fig. 294.—Gisbert.—Los Comuneros.

Con las Exposiciones, comenzó sus difíciles tareas la crítica, á la que en realidad deben mucho aquellos artistas. Gisbert, por ejemplo, expone su famoso cuadro *El suplicio de los comuneros* (grabado núm. 294) y cuando la crítica exagera su defecto de no poseer grandes cua-



Fig. 295.—Gisbert.—Desembarco de los Puritanos.

lidades de colorista, ofrece á la censura otra obra notable, el *Desembarco de los Puritanos* (grabado núm. 295), que entusiasma por su inspiración y su belleza.—En tan interesantes certámenes se dán á conocer. Cano. el



Fig. 296.—Casado.—Batalla de Bailen.

autor de *Colón en la Rábida* y *El entierro de D. Álvaro de Luna*, de quien Boutelou hace merecidos elogios; Casado del Alisal, el de *La batalla de Bailén* (grabado número 296) y la hermosísima y dramática *Campana de Hues-*

ca (grabado núm. 297); Sans, pintor de batallas, que después sabe adaptar su genio al estilo de Meissonier, porque así lo exige la moda, y autor entre otras obras ce-



Fig. 297.—Casado.—La campana de Huesca.

lebradas de *La toma del campamento de Tetuán* (grabado núm. 298); Víctor Manzano, muerto muy joven, cuando un porvenir de gloria le sonreía (1831-1865), y entre cu-

yas obras las hay tan severas como *Los últimos momentos de Cervantes* (Museo de Madrid) y tan románticas y dramáticas como *¡Adiós para siempre!*, en que un galán

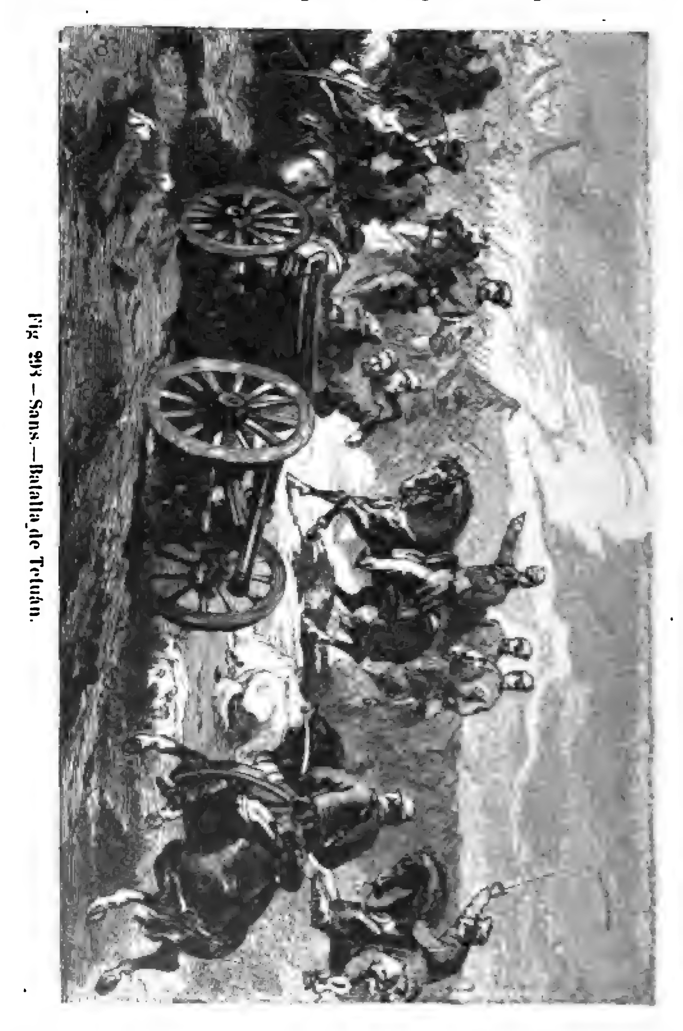


Fig. 298.—Sans.—Batalla de Tetuán.

caballero, loco y desesperado, oye pronunciar tan tremendas palabras á la amada de su corazón, tras las férreas rejas de un convento; Palmaroli, muerto en

1895, el maestro ilustre, «que con flexible y claro talento, ha adaptado siempre los vuelos de su ingenio al movimiento de transformación del arte,»—como ha di-



Fig. 299.—Palmaroli.—Enterramientos en la Moncloa.

cho Casado (*Disc.* cit. pág. 18), y que entre sus cuadros de historia cuenta algunos tan elogiados como la *Capilla Sixtina* y *Enterramientos en la Moncloa* (exposición de 1871) de los que hace grandes elogios en su crítica el



Fig 300.—Ferrant.—La cruz de Mayo.

ilustre Tubino (libro cit. págs. 156-161), y uno de los cuales reproduce nuestro grabado núm. 299; Ferrant, uno de los maestros de Rosales y cuyos cuadros de historia son muy elogiados (grabado núm. 300), y algunos otros artistas pertenecientes á la época del renacimiento expresado y que comienza en la segunda mitad de nuestro siglo.

Una nueva dirección artística, marca la presencia, en la Exposición de Madrid de 1864, del admirable cuadro de Eduardo Rosales, *El testamento de Isabel la Católica* (Museo de Madrid). Rosales (1836-1873), es, pese ó no á la crítica de su tiempo y á la que aun le regatea la gloria que le corresponde de derecho, el más grande artista español—por lo menos—de cuántos ha producido nuestro siglo. Condiscípulo, compañero, hermano, en Madrid y en Roma, de Palmaroli y de Luis de Álvarez, (los mayores méritos de estos dos ilustres artistas son haber coadyuvado con fe inquebrantable y sincera á que la enfermedad cruel que al fin mató al gran pintor y las penalidades de la miseria, no destruyeran, al nacer, el potente genio que en aquel cuerpo enfermo se albergaba), estudió en Roma y de allí mandó á la Exposición de Madrid su referido cuadro (grabado núm. 301), que produjo impresión profundísima en la crítica y en los pintores, y que aun todavía, en el estudio á que antes hemos hecho referencia, se aprecia del siguiente modo: «Examinada de cerca (la obra), aparece todo confusa y groseramente pintada, se ven manchas de varios colores y salpicaduras de pincel; pero á una distancia conveniente, se funde todo, se precisa y anima, y los extremos de las figuras, antes confusos, se dibujan y detallan de un modo admirable....» (Ossorio y Bernard, est., cit. pág. 135). ¡Calificar de grosero el modo de pintar del gran Rosales, y justamente, tratándose del cuadro que recorrió triunfalmente el mundo obteniendo premios en Madrid, en Dublín y en París, en esta última ciudad, en

la Exposición universal de 1867, una primera medalla, y porque una leve diferencia de votos no le otorgó el premio de honor, Napoleón III, interpretando fielmente la opinión unánime de los que no pertenecían al Jurado,



Fig. 301.—Rosales.—Testamento de Isabel la católica.

concedió la cruz de la Legión de honor á Rosales, único pintor extranjero que obtuvo tal gracia!.. (1).

(1) Rosales, que estaba postrado en el lecho, en Roma, cuando recibió el telegrama en que le comunicaban tan agradables noticias, renunció muchos miles de francos en pago de su cuadro, y dando una prueba de gran patriotismo, lo vendió á España en un puñado de pesetas.

Pero estas y otras opiniones más aventuradas se sostuvieron siempre en contra del gran artista y se exageraron de sensible modo en 1871, cuando presentó en Madrid sus cuadros *La muerte de Lucrecia*, *D.ª Blanca de Navarra* y *Presentación de D. Juan de Austria á Carlos V.* —Tubino, que reconocía los grandes méritos de Rosales,



Fig. 302.—Rosales.—Muerte de Lucrecia.

se expresa así acerca de esos cuadros: «Si el desenfado que muestran las cuatro obras expuestas por el Sr. Rosales constituyen un pasajero error, es evidente que la crítica, haciendo justicia á los talentos que le adornan, había de aconsejarle entre benévola y resentida que procure evitarlo en lo sucesivo; pues nombres artísticos como el suyo imponen serios deberes: cuando se llega al punto que él ocupa, un paso falso puede engendrar dolorosas caídas, una equivocación, una excentricidad quizá se conviertan en cánones sagrados que per-

vertirán el criterio de los incautos que sin personalidad viven amarrados al arbitrio ajeno, faltos de iniciativa para romper sus ligaduras....» (*est.* cit. págs. 177 y 178).... Acusábase al artista de faltas de dibujo en sus grandes cuadros, precisamente cuando uno de sus méritos mayores era dibujar de un modo admirable, aunque la franqueza con que *ponía* el color, borrara ó velara ciertos rasgos, ó no dejara terminada detenidamente alguna parte de sus cuadros, lo cual no es nuevo y puede hallarse en el gigante de la Pintura, en Velázquez.—¡Qué dirían estos críticos tan severos, si con una lente de gran potencia, vieran aumentarse de improviso el tamaño de las figurillas de los cuadros de *género!*....

Por una circunstancia feliz, Comba, el infatigable dibujante, que fué discípulo de Rosales, guarda una carta en que su maestro le aconsejaba como debe de estudiarse el arte de la Pintura; entre otros párrafos se lee el siguiente, en ese escrito que Comba conceptua como inestimable reliquia: «Haga usted estudios del natural y muy á conciencia hechos, que *el poco más ó menos* nunca ha hecho los buenos artistas» (adición á la semblanza de Rosales publicada por *La Ilust. art.* número 696).—El que de tal modo aconsejaba á sus discípulos, tenía que saber lo que tal consejo quería decir.

Después de 1871, Rosales pintó los célebres Evangelistas, y *Hamlet y Ofelia,* cuadro en que Fortuny le sirvió de modelo, y dos años más tarde, á la caída de la hoja, en Septiembre de 1873, España perdió á su más grande artista y la Pintura al más grande de los genios de esta época. Conociendo extensamente la agitada y triste historia de Eduardo Rosales, no puede escribirse su nombre sin que las lágrimas inunden los ojos, al propio tiempo, que los que somos españoles sintamos legítimo orgullo de ser compatriotas de tan preclara gloria artística.

Un año después que Rosales, moría Fortuny en Roma,

á donde habia ido para preparar la traslación de su estudio á Granada, que era «en España el sitio que más le placía y donde sentaba sus reales por más tiempo». El insigne artista fué carpintero cuando niño y con miles



Fig. 303.—Rosales.—El evangelista San Mateo.

de trabajos y afanes pudo estudiar y llegar á ser tan notable pintor, que su primera obra *La vicaría* (grabado núm. 304), la vendió Goupil en *70.000 francos*. Gérome le cedió su estudio en París y Meissonier sirvióle de modelo para una de las figuras de ese cuadro. París,



Fig. 304.—Fortuny.—La Vicaría.

quedó maravillado ante *La vicaría* y pregonó por todos los ámbitos de Europa la gloria de su autor, á lo cual

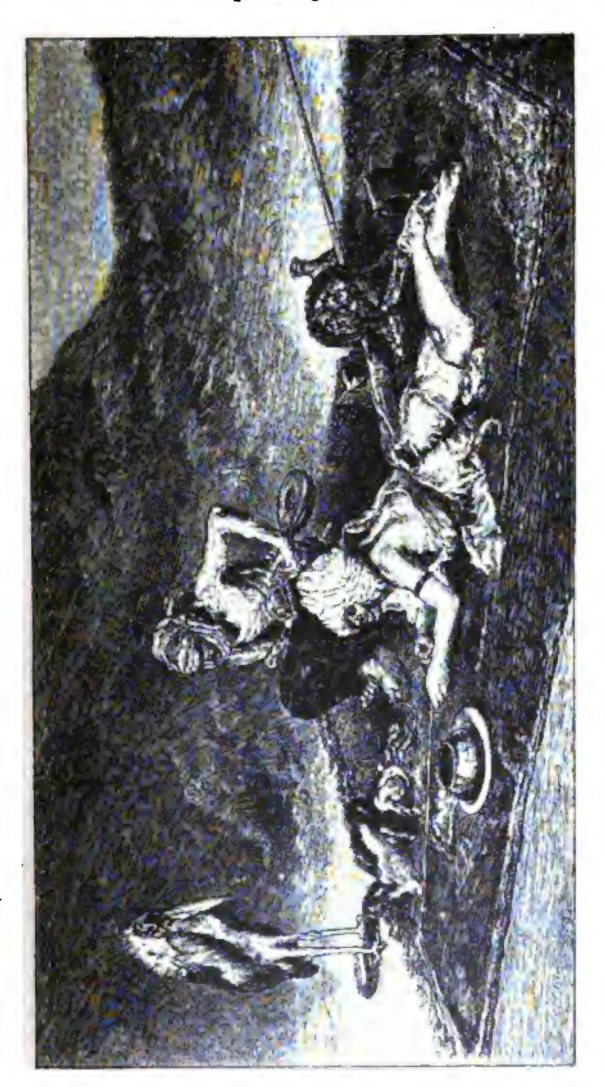


Fig. 303.—Fortuny.—Los domadores de serpientes.

contribuyó muy mucho el famoso crítico Mr. Gautier. Después de *La vicaría*, cada cuadro suyo es un éxito

extraordinario que repercute el nombre del artista en todos los centros de arte y llena de dinero su bolsillo. Cada vez se muestra más seguro en el dibujo, más verdadero en el color, más deslumbrante en la composición.—«La influencia de este artista en la pintura de nuestros días ha sido muy considerable,—dice Boutelou —pero como fué un genio es inimitable en totalidad, y generalmente los que han seguido sus huellas, no han visto en él apenas más que una relación externa, faltándoles aquel espíritu que comunica á sus obras mayor belleza», (*La pint. en el siglo* XIX, pág. 95). La mayor parte de sus óleos, acuarelas y aguasfuertes, están en países extranjeros; ni vendió aquí sus cuadros ni concurría á las Exposiciones españolas, por lo que Tubino dijo con punzante intención, que *no apetecía el aplauso de sus conciudadanos* (1).



Fig. 306.—Milida.—La Maja.

Muerto Rosales, que hacía presentir un renacimiento del grande arte; muerto Fortuny, cuyos cuadros de género hubieran constituído escuela más firme y vigo—

(1) Gustavo Diercks, en una revista alemana (1895), ha dicho que la pintura española contemporánea debe á Fortuny el interés y el aprecio en que se la tiene. Su individualidad artística dice que es superior á la de sus contemporáneos, y que el modo de ser de su técnica influyó en sus compatriotas y en los franceses y en los pintores de todos los países, contribuyendo á que se desenvolvieran las escuelas naturalista, realista é impresionista.

rosa que la de Meissonier en Francia, el arte español detúvose inseguro sin saber que rumbo tomar.



Fig. 307.—Domingo.—Destrucción de Sagunto.

Domingo, que tuvo en sus comienzos analogía con Rosales (véase su cuadro *Sagunto* grabado núm. 307) y

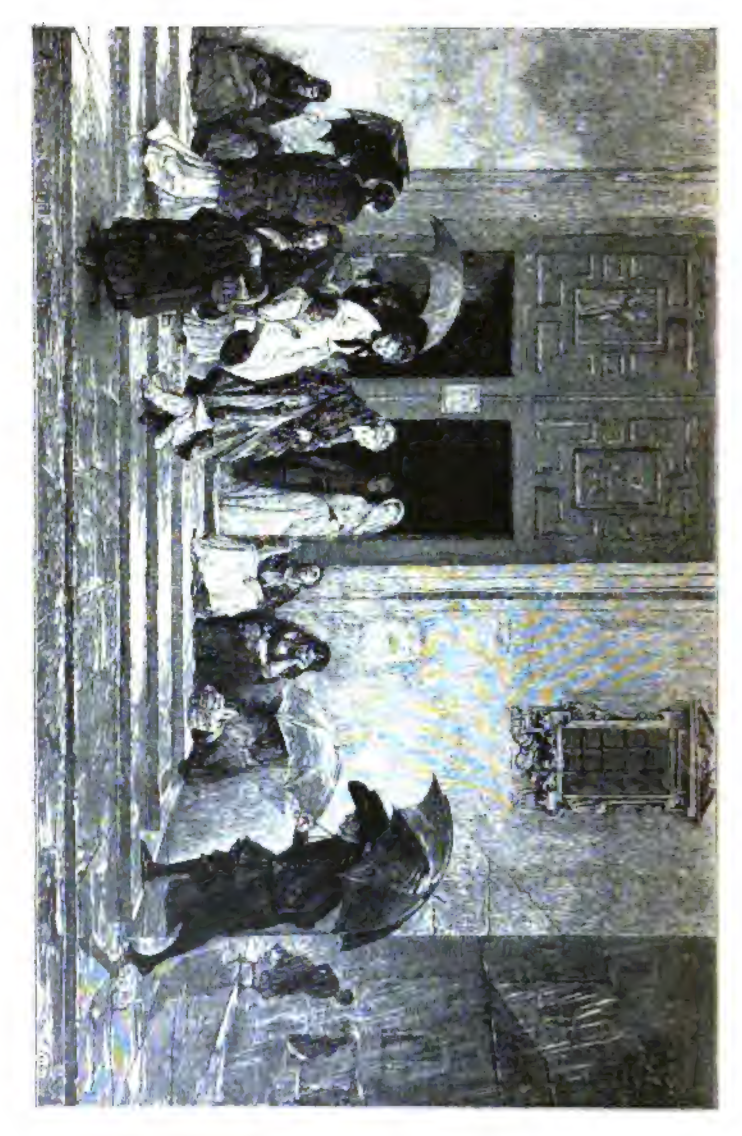


Fig. 308.—Madrazo.—La salida de Vísperas.

que después. «lo mismo aborda lo infinitamente pequeño y gracioso. que lo grande y magistral» como dice Ca-



Fig. 309.—Martín Rico.—Un canal en Venecia.

sado en su *Discurso* (pág. 16); Zamacois, muerto desgraciadamente para la patria; Raimundo Madrazo, ilustre pintor de retratos y de cuadros de género, de extremada delicadeza (grabado núm. 308); Rico, el celebra lo pai-



Fig 310.—Vera.—Entierro de San Lorenzo.

sista; Vera, el mejor de nuestros pintores místicos y cuyo más hermoso cuadro reproduce el grabado núm. 310; Dióscon Puebla, el autor del *Desembarco de Colón* (grabado núm. 314); Llanos, el autor del ***Entierro de Lope de***

Vega; Mercadé, cuyo *San Carlos Climaco* dijo un crítico que era digno de Zurbarán, y otros muchos, cuyos nombres y severa crítica de sus obras hallarán los lectores



Fig. 311.—Puebla.—Llegada de Colón al Nuevo Mundo.

en el citado libro de Tubino *E arte y los artistas contemporáneos en España* (caps. I al VII de la II parte), forman el más importante núcleo de pintores hasta 1871.



Fig. 312.—Sala.—Un día de asueto.

Desde esa época, hasta las modernas exposiciones de 1894 y 95, el arte español camina por otros sende-

ros, más ó menos nuevos, pero más peligrosos. Emilio Sala, discutido por sus naturalismos y atrevimientos;

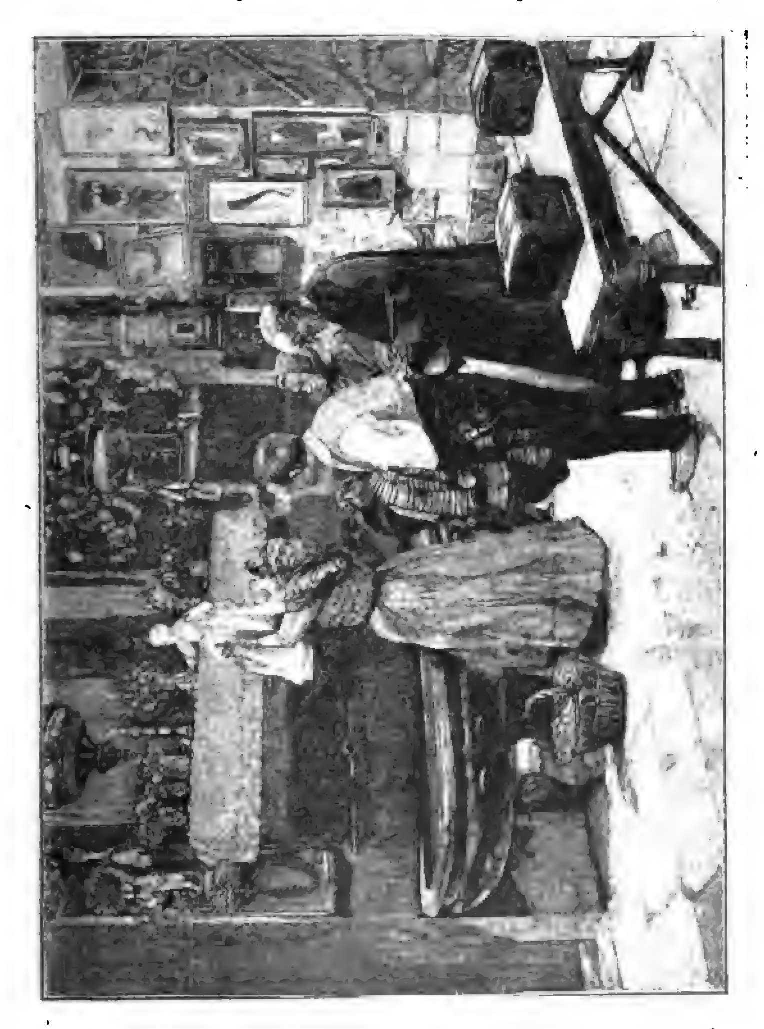


Fig. 313.—Sorolla.—Exvoto.

«apasionado de los efectos y de la realidad, hasta parecer desdeñoso del ideal, buscando con tenaz perseverancia la verdad desnuda á la manera de los modernos rea-

listas»; como ha dicho Casado; Sorolla, uno de los artistas más españoles de nuestra época; Jiménez Aranda,

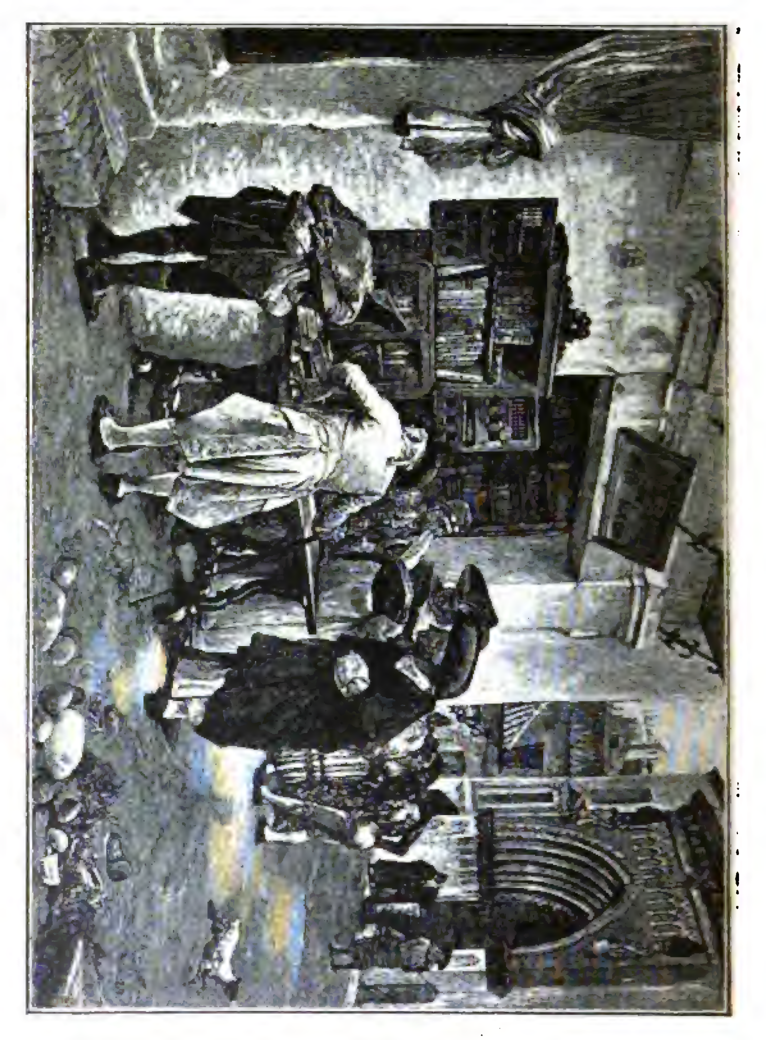


Fig. 314.—Jiménez Aranda.—Los bibliófilos.

el pintor de nuestras costumbres nacionales; Ribera, cuyos cuadros producen gran efecto en las Exposiciones



Fig. 315.—Villegas.—Después de la corrida.

de París; Villegas, el que mejor sigue las tradiciones de Fortuny; el filipino Luna, cuyo *Spoliarium*, de mágicos

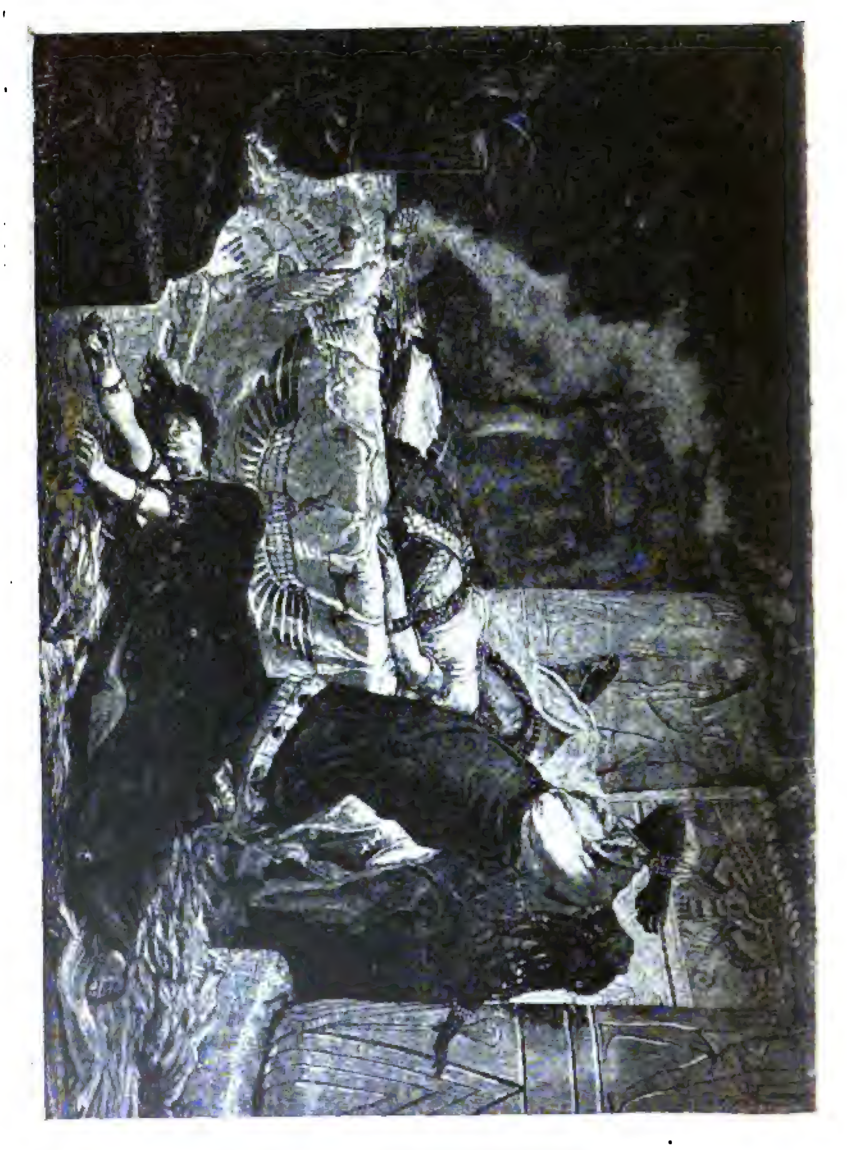


Fig. 316.—Luna.—Muerte de Cleopatra.

efectos y de varonil expresión, sorprendió al mundo del arte; Moreno Carbonero, el de las poéticas y románticas concepciones; Muñoz Degrain, gran colorista y pintor de

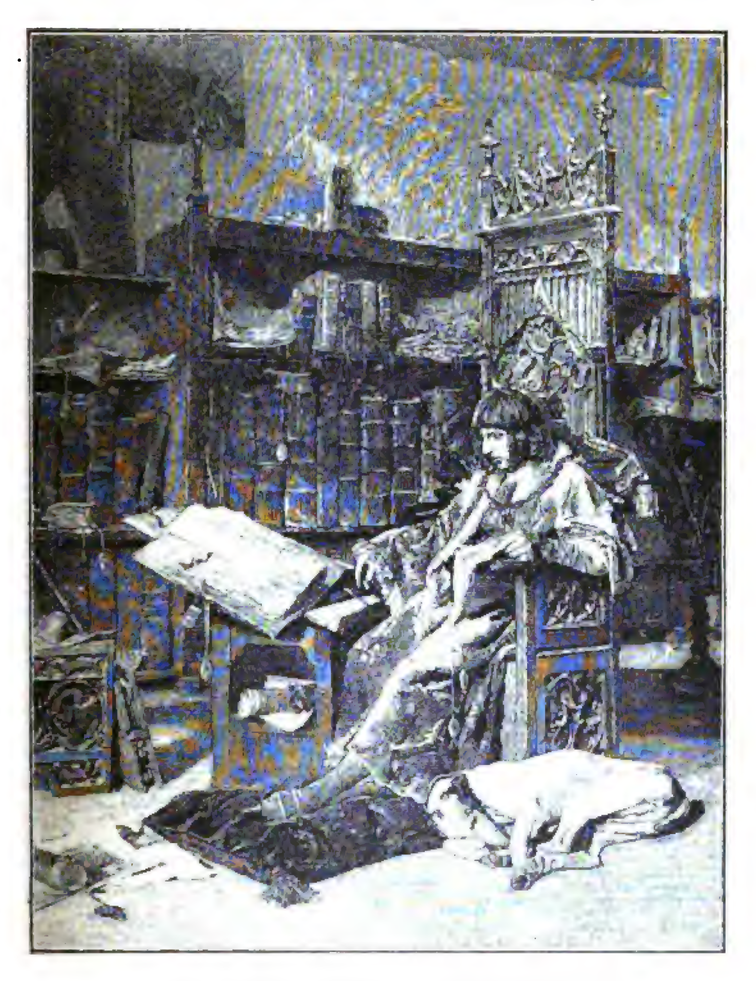


Fig. 317.—Moreno Carbonero.—El Príncipe de Viana.

efectos dramáticos; los principales autores de las soberbias pinturas de San Francisco el Grande de Madrid, Plasencia, Rivera, Hernández y Martínez Cubells, con

motivo de las que el insigne maestro de crítica Federico Balart, publicó varios admirables artículos en que hay mucho que aprender; Jover, Ramírez, Gomar, Gonzalvo, Haes, Masriera, Morera, Muñoz Lucena, Plá, Serra,



Fig. 318.—Plasencia.—La enamorada de Dios.

Checa, Martínez Abades, Mélida, Senen, Barbudo, Benlliure, Garnelo, Gartner, el discípulo predilecto del famoso marinista Ocón; Galofre, paisano de Fortuny y como él pintor de la naturaleza, y tantos y tantos otros

que sería prolijo nombrar, buscan hoy por diferentes derroteros la fama y el nombre, plegándose unos á las teorías *impresionistas* que de Francia vienen; conservando otros su propia personalidad española. Entre los últimos, descuella un grande artista, Pradilla, á cuyos méritos eminentísimos acaba de hacer justicia el Gobierno, nombrándole director del Museo, en sustitución



Fig. 319.—Plá.—Entierro de Santa Leocadia.

de Palmaroli. «Pradilla, dice Casado, cuyo sólo nombre es una apoteósis...; alma concentrada y templada al calor de una laboriosa juventud; pensador y trabajador incansable ante el libro y el modelo; que si en su edad primera nos ha pasmado á todos con sus extraordinarias facultades, bien nos deja adivinar cuanto podemos esperar de su edad madura, con el dominio de los procedimientos técnicos á que ha llegado, puestos al servicio de su alta inteligencia y de su noble ambición» (*Discurso* cit. pág: 18).

Tenemos también en España una pléyade de *impre-*



Fig. 320.—Serra.—Santa María de Ripoll.

sionistas, en su mayor parte catalanes, que siguen las inspiraciones del originalísimo pintor y literato, Santia-



Fig. 321.—Serra.—En los lagos pontinos.

go Rusiñol. El impresionismo de este artista, se diferencia algo del de los franceses. Rusiñol es muy ilustrado,

conoce á los clásicos del nuevo estilo, entre los que debe contarse el famoso Greco, y sus tendencias artísticas se separan de las vulgaridades y obscenos desnudos de sus



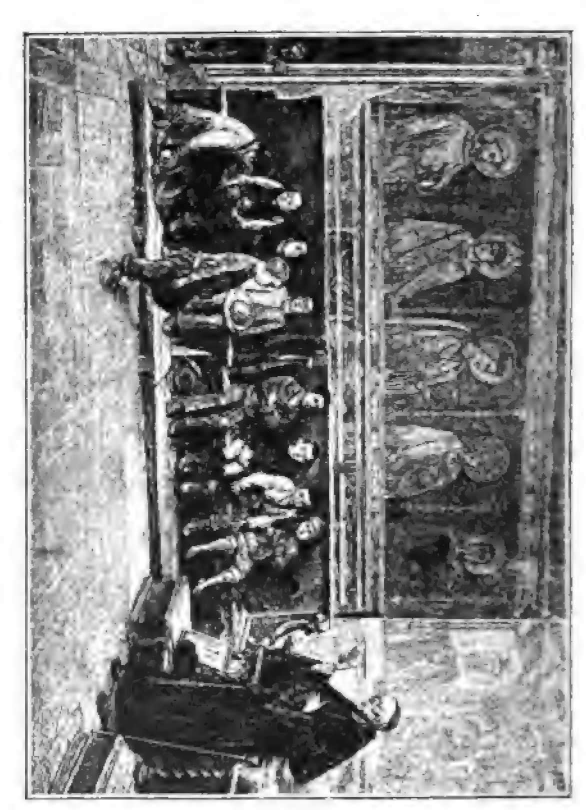


Fig. 322.—Benlliure.—La lección de Catecismo.

colegas de más allá del Pirineo.—Casas, Miralles, Utrillo, Mestres, Mas y Fondevila, Masriera, Borrell y otros, forman también entre los innovadores del arte pictórico contemporáneo.

Á pesar del evidente eclecticismo que domina en la Pintura contemporánea, nótase cierta aspiración á crear-

se cada pueblo su arte propio. Sin embargo, hay que reconocer, por lo que respecta á España, que pueden aplicársela todavía las siguientes observaciones, que

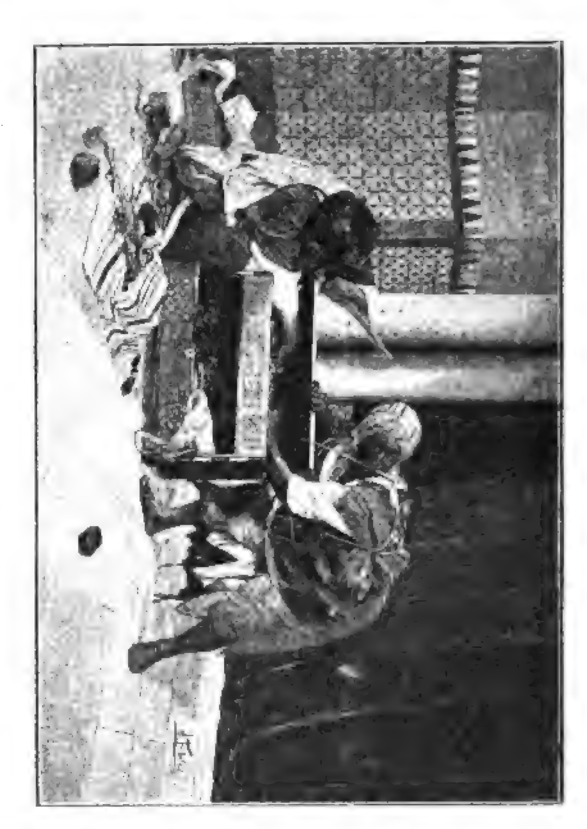


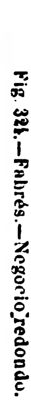
Fig. 323.—L. Jiménez.—Luna de miel.

hace pocos años hacíamos al juzgar un cuadro de un joven pintor alemán, enviado por su Gobierno á estudiar la luz y el colorido de los pintores españoles:

«El artista no puede copiar la naturaleza, debe tra-

ducirla;» ha dicho Helmholtz, el sabio profesor de la Universidad de Berlín, en sus conferencias acerca de *la óptica* y la *pintura;* y explanando esta *lógica* teoría se expresaba así, ante un numeroso é inteligente concurso: «Una copia fiel de la naturaleza bruta, será todo lo




Fig. 324.—Fabrés.—Negocio redondo.

más á sus ojos (del artista) un esfuerzo de trabajo material; pero para contentarle será preciso un orden, una colocación artística, y hasta una idealización de los objetos representados». *(Conf.* cit. pág. 11).

Este concepto del arte, está bastante arraigado entre los que cultivan las artes bellas en la culta Alemania, y

ya ha dado preciosos frutos. De esas teorías, ha surgido un arte que se apoya en la filosofía de lo real; que dignifica la naturaleza; que idealiza el modelo, como el espíritu ennoblece nuestra envoltura de carne; que con-

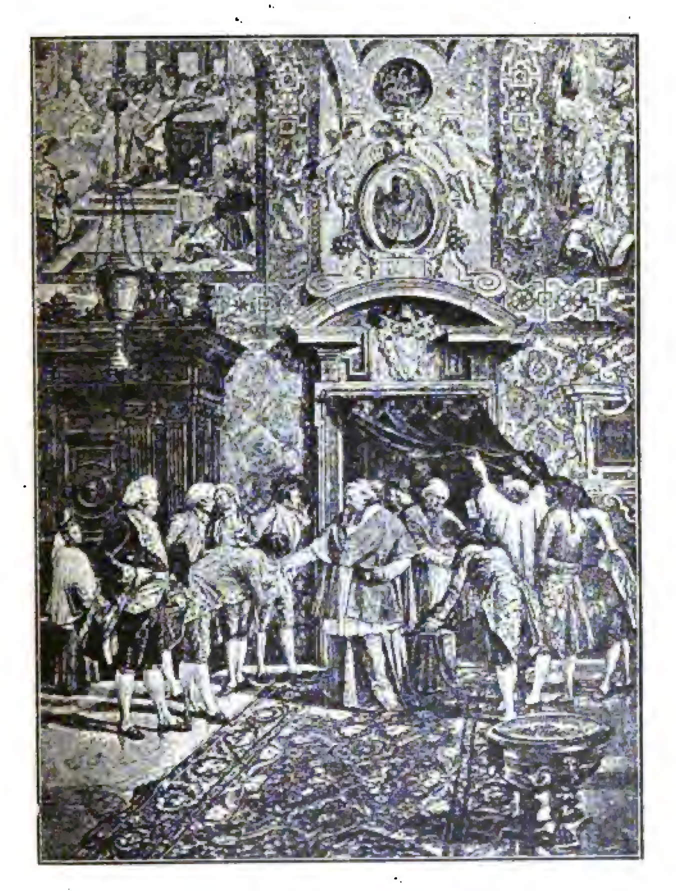


Fig. 325.—Moragas.—La nobleza romana felicitando á los Cardenales.

vierte en arte bella la realidad que nos rodea, cuando la imaginación del artista se extasía estudiándola y de ella arranca una de esas grandes creaciones que la historia del arte registra en sus páginas.—Y este género ó escue-

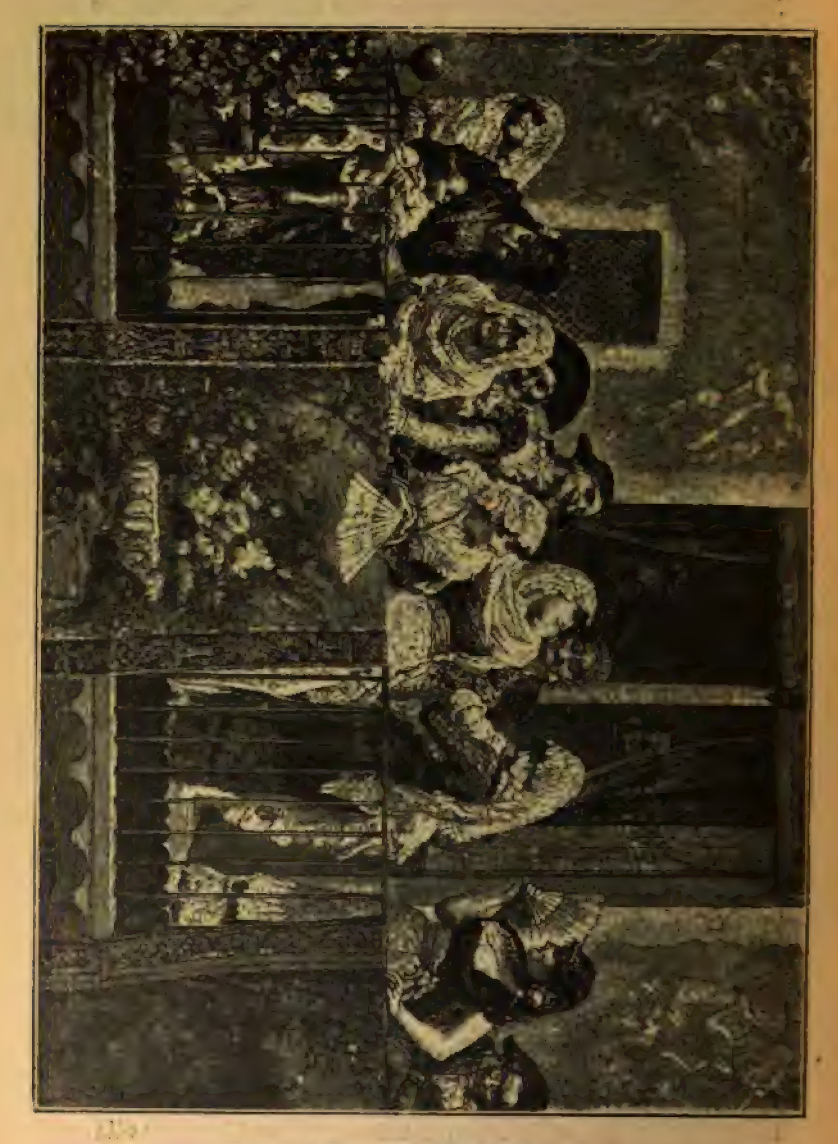


Fig. 326.—Llovera.—Esperando la procesión.

la no es nuevo, aunque ayer divinizaba lo humano y hoy idealiza lo real.—¿Qué hicieron Rafael y Murillo, Miguel Angel y Cano al representar en el lienzo y en la dura piedra sus vírgenes, sus patriarcas y sus apóstoles? Ellos dignificaron la naturaleza; idealizaron las envolturas



Fig. 327.—Marqués.—En Cataluña.

carnales que les sirvieron de modelos; elevaron la realidad hasta lo sublime del arte.

Como la literatura contemporánea tiene un Zola, la pintura y la escultura tienen también sus apóstoles del realismo; de ese realismo que no se detiene ante lo grosero ni lo brutal; de ese realismo más apropiado para disertar filosóficamente acerca de las llagas que corroen el frágil organismo de la sociedad contemporánea; de



Fig. 328.—Pradilla.—Doña Juana la loca.

ese realismo, en fin, que copia de igual modo la expresión de sublime pudor de la virgen, que la lasciva son-



Fig. 329.—Pradilla.—Ninfa.

risa de la meretriz por convicción: el torpe é insensato rostro del beodo por vicio y la triste y desolada faz del

hombre abandonado de sus semejantes á los vaivenes del destino;—á ese arte se refiere Hemholtz, cuando dice que «el aficionado vulgar no pide, en general, más que una reproducción de la naturaleza capaz de causarle verdadera ilusión y cuanto más lo consigue el cuadro, le causa mayor placer».



Fig. 330.—Rusiñol.—Al amor de la lumbre.

Ese arte, y ese otro cuyas obras se llaman *cuadros de género* y cuyos componentes no se averigua si son accesorios ó principalísimos, puesto que muchas veces las figuras son muñecos colocados para dar mayor efecto á un fondo: figuras que nada dicen ni componen, ni obedecen á plan alguno,—son los dos extravíos, en nuestro sentir, del arte pictórico contemporáneo.

Y hacemos constar desde luego, que no somos partidarios del rigorismo académico. Subordinar las inspiraciones del arte á ecuaciones algebráicas, es convertir en ciencias las artes; es separarlas de su objeto y finalidad.



Fig. 331.—Masriera.—¡Brindo por ustedes!

«El arte debe ser arte aun en las situaciones más terribles», dijo un famoso músico, y este axioma nos pare-

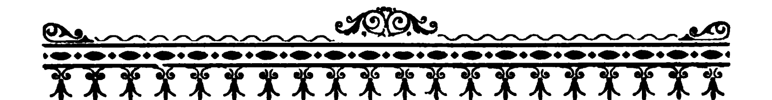
Fig. 332.—Urgell.—El toque de oración.

ce aplicable no sólo á la música, sino á las demás artes bellas, sus hermanas.

Por eso, nuestro ideal es el desenvolvimiento de un estilo artístico, que, desechando amaneramientos creados por los que llevaron á la exageración la escuela clásica, y separando la realidad grosera de la que es susceptible de hacer surgir de ella la belleza artística, conduzcan las artes por su verdadero camino; por el que muestra al ser humano capaz de comprender que el arte no es un mecanismo: que la inspiración es éxtasis del alma y no función del organismo humano».



Fig. 333.—Julián.—Primavera



ÍNDICES

ESCULTURA

LA ESCULTURA EN LA ANTIGÜEDAD

LIBRO PRIMERO.

LA ANTIGÜEDAD EN EL ORIENTE.

I.

II.

PÁGS.

III.

RESÚMEN.

LIBRO II.

EL CLASICISMO EN OCCIDENTE.

I.

PRECURSORES DEL ARTE CLÁSICO.

II.

GRECIA.

A.—PRELIMINARES.

B.—ARTE ARCAICO.

B.—ESTILOS GRIEGOS.

C.—LA ESCULTURA ROMANA.

D.—LA DECADENCIA.

LIBRO III.

AMÉRICA.

PRELIMINARES.

I.

PERÍODO HISTÓRICO ANTERIOR AL DESCUBRIMIENTO.

LIBRO II.

BIZANCIO Y LOS PUEBLOS GERMÁNICOS.

LIBRO III.

LAS ESCULTURAS ORIENTALES.—LOS ÁRABES.

LIBRO IV.

LAS ESCULTURAS GÓTICAS.

EL RENACIMIENTO

ANTECEDENTES HISTÓRICOS.

I.

LOS ESCULTORES FLORENTINOS.

Págs.

II.

EL RENACIMIENTO EN ITALIA, ALEMANIA Y FRANCIA.

III.

LOS ESCULTORES ESPAÑOLES.

IV.

DECADENCIA.—BARROQUISMO.

LA EDAD MODERNA

I.

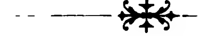
EL CLASICISMO.

II.

LA ESCUELA ROMÁNTICA.

III.

EL ECLECTICISMO MODERNO.



PINTURA

LA PINTURA EN LA ANTIGÜEDAD

LIBRO PRIMERO.

I.

II.

LA ANTIGUEDAD EN EL ORIENTE.

LIBRO II.

EL CLASICISMO EN OCCIDENTE: GRECIA Y ROMA

I.

LAS PINTURAS GRIEGAS.

Págs.

II.

La pintura en Roma.

A.—PINTURAS ETRUSCAS.

B.—PINTURAS ROMANAS.

LIBRO III.

AMÉRICA.

LA PINTURA EN LA EDAD MEDIA

LIBRO PRIMERO.

LA PINTURA CRISTIANA.

LIBRO II.

LAS PINTURAS ARABES

LIBRO III.

LAS PINTURAS EN LA ÉPOCA OJIVAL

EL RENACIMIENTO

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

(Siglos XIII al XV)

LA EDAD MODERNA

(Siglos XVII y XVIII).

I.

LAS ESCUELAS ITALIANAS.

II.

Los grandes pintores españoles.

(Siglos XVII y XVIII).

A.—EL GRECO, CARDUCHO, PEDRO DE LAS CUEVAS Y SUS DISCÍPULOS.

IV.

LAS ESCUELAS FRANCESAS.

(Siglos XVII y XVIII).

V.

LA ESCUELA INGLESA.

LA PINTURA EN NUESTRO SIGLO

I.

EL CLASICISMO.

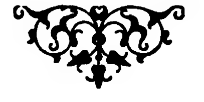
II.

EL ROMANTICISMO.

III.

El eclecticismo.

IMPRESIONISTAS Y MODERNISTAS.




382658
N5300
V35
Valladar v.2
UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

